

# PERSPEKTIVY NOVÉHO UMĚNÍ

Jaroslav Morák

## 1. Umění bez kultury

Závěry, ke kterým došel tzv. formalismem ruský revoluční estetik Šklovskij, byly až dosud akceptovány neúplně a jen v dílčích pohledech. Nebylo dosud odvahy vytyčít a konkretizovat závěry, ke kterým tento autor směřoval. Tak například náš strukturalismus, jehož původce, prof. Jan Mukařovský, se zejména zpočátku na Šklovského v mnohém odvolává, převzal z jeho práce jen její genetickou a analytickou část, kterou doplnil dalším usoustavněním a vědeckým studiem lingvistického materiálu. V podstatě však i strukturalismus je dezercí od krajních a konečných závěrů a možností, které z perspektiv Šklovského formalismu lze bezpečně vyvodit. Stalo se tak – mimo jiné – také proto, že formalismus jevil se mnohým být pouze souřadným zjevem v pokračující řadě „ismů“ a autor sám se rovněž omezil spíše jen na praktickou aplikaci svých poznatků k ovlivnění cesty ruského revolučního umění. Nicméně dílo Šklovského je nejen svým vznikem, to jest svými bezprostředními příčinami, z nichž vzniká, ale především svým rozsahem činem revolučním. Je to nejen podstatné a zásadní vyvrácení velkého romantického umění a literatury 18. a první poloviny 19. století, ale stejně tak i rozhodující fakt pro rozpoznání situace a povahy celého moderního evropského umění.

Šklovskij totiž ve skutečnosti otrásl základními pilíři a principy, kolem nichž se soustřeďují i člení veškeré dosavadní debaty a studie o umění a uměleckém díle. Je to doposud obecně v nejrůznějších variantech předpokládáný a za dílčími konkrétními vztahy téměř automaticky přijímaný názor, podle kterého jest *umění* samo o sobě, ve své vlastní podstatě a charakteru specifickým a samostatným *druhem poznání – ontologií*, určitým priorním vyslovováním pravdy a skutečnosti. (Není rozhodující, zda to byl za romantismu umělec – věstec a pravda v citu nebo zejména v prvních fázích moderního umění snaha vybudovat umění jako metafyziku a filozofii.) Proti tomu lze z názorů Šklovského (a některých jeho méně typických a ucelených druhů) vyčíst myšlenku, že tato vlastnost, kterou příkládáme přímo umění a artefaktu, má svůj podklad ve vyhranění uměleckého díla ve společnosti, že teprve v ní umělecké dílo tento svůj ontologický (noetický) charakter nabývá a že jej tedy lze determinovat nikoliv duchovně a absolutně, nýbrž *dialekticky*. Toto dialektické určení znamená současně, že se tyto vztahy a poměry, okolo uměleckého

díla nashromážděné, dialekticky projevují a že jsou rovněž tak i dialekticky zjevné – a proměnlivé.

Upozorňuji ovšem, že tu nevykládáme Šklovského „doslovně“, nýbrž že činíme především závěry, jež je možné uzavřít z perspektiv jeho objektivitelského díla. Pro formalismus v tomto domyšlení je tedy specifikace uměleckého díla jako „druhu poznání“ dána kontrastem, v němž se artefakt, určen jako takový především svým materiálem a vyjadřovacími prostředky, jeví jako *znak*, který jest vůči určitým objektivním reálným skutečnostem v jisté poloze, v jistém obecném vztahu a *významu*. Proto je výstavba uměleckého díla pro estetický formalismus především *problémem umělecké formy*. Umělecké tvoření jest vlastně vytvářením uměleckých forem. Z tohoto důvodu se zabývá prakticky Šklovskij nejvíce a především analýzou samotného uměleckého jevu a stanoví přirozenou úkonost a reálnou podstatu jeho vyjadřovacích prvků.

Perspektivy formalismu v těchto jeho vlastních intencích jsou asi tyto: Formalismus jest vlastně zcela dualistický. Mezi uměním a tím, co je mimo ně, neexistuje žádná jiná spojitost než zákonitost umělecké formy. Důležitost a *aktivita* uměleckého výkonu jest podle toho obecně dána jediné „obsahem“ formy, jež v dynamickém pohybu je definován jako význam artefaktu, a jeví se tudíž jako určitá jeho *ideová* tendence. Byl to právě tento výklad, který vedl k nepřesnému a generalizujícímu závěru, že formalismus podržuje umění *libovolně* nějakému ideovému nebo politickému programu. To jest pak otázka tendence v umění. Nuže, jde-li právě o tuto „libovolnost“, která často pod znevažujícím a nepřesným heslem „učinit umění služkou“ bývá hlavní námitkou proti formalismu, pak nás to odkazuje na předcházející rozbor o umění jako poznání, jež nutno chápat dialekticky. Formalismus je bezesporu veden snahou o společenskou aktivitu umění; avšak tato aktivita sama má své dialektické předpoklady. Ideové, tendenční umění může být společensky aktivní a účinné, je-li idea (tendence, obsah) sama *společenskou skutečností*. Tak tomu bylo právě (ať už příčiny posuzujeme jakkoliv) v revolučním sovětském umění. (V literatuře viz Majakovskij.) Tam toto umění nebylo pocíťováno jako ideové, nýbrž jako *realistické*.

Právě v tomto poměru k „realismu“ vyvěrá formalistická estetika teoreticky z předcházejících fází vývoje moderního umění. V každé jeho počáteční diagnóze a rozboru upoutá naši pozornost především fakt, který s největší uceleností i naléhavostí mohla zjistit a formulovat právě literární a umělecká kritika, v metodice a v úkolech své práce formulující dílo ve vývoji času a doby, ve spektru života a společnosti. Je to mnohokrát ověřená zkušenost, že vycházíme-li z definice artefaktu jako znaku,

nedojdeme nakonec k apercepci a k zásahu této znakovosti v životě a empirické skutečnosti. Příčiny tohoto zjevu lze hledati především ve zcela zvláštním a pro charakter moderního umění specifickém posunu uměleckého výkonu a principu do oblasti myšlenkového problému a spekulace. Uměleckou realizaci (ve smyslu formalistickém) vyjadřuje tudíž artefakt smyslovou představu toho významu, v němž byla empirická realita a priori, a tedy zcela neumělecky a mimoumělecky nazřena, a jen vůči tomuto významu (sémantice) jest artefakt v přímém a vnitřně aktivním vztahu. Jeho struktura je tedy skutečností – jak říkají strukturalisté – sémantického gesta a jeví se jako jeho *formálně-umělecká objektivita nebo objektivizace*.

Snaha po objektivitě, kterou možno interpretovat a vyložit z díla filozoficky, nahrazuje tedy modernímu evropskému umění společenskou aktivitu a působnost. To lze říci zcela obecně, bez ohledu na jednotlivé speciální průběhy a teorie, jež moderní umění (a především moderního umělce) vždy právě v tomto smyslu a intencích ovlivňovaly a utvářely. Nutno zdůraznit, že tedy již zde, přímo v jádru vývoje moderního umění, se sama hroutí teze o umění jako poznání ve své romantické interpretaci. Jest pozorováno, že noetická jistota umělcova (jež byla nazírána jako sama z umění pocházející) *není v podstatě o nic větší než jistota každého jiného člověka, a že je tedy sama závislá na koeficientech dialektického společenského vývoje*. Na druhé straně lze však konstatovat, že teze o umění jako poznání se udržovala identitou rozporu, jenž takto vznikl. Mukařovský ve svém článku *Dialektické rozpory v moderním umění* postřehl, že naopak umělecká *individualita* byla tímto rozkladem spíše posílena. To jest jistě správné, neboť v tomto případě „hodnotíme“ a definujeme již nikoliv společenskou a životní aktivitu umění, nýbrž pouze vnitřní poměrnost (a formálně-uměleckou jednotu) mezi sémantickým gestem, sémantikou díla a jím jako jejím znakem, hodnotíme strukturu artefaktu, realizaci tohoto významu uměleckými prostředky ve znak, který tomuto významu ve smyslu přirozené formální úkonnosti uměleckých vyjadřovacích složek odpovídá.

Tato vnitřní problematika, jež utváří vývoj moderního umění, má rovněž své dialektické důsledky v situaci uměleckého díla v životě a ve společnosti. Jedním z prvních důsledků je stále vzrůstající nevíra diváka a čtenáře k umělci, k uměleckému výkonu a umělectví vůbec. Tím, že umělecké dílo ztratilo svůj noetický charakter, je strháváno do oblasti fixe, myšlenky, jakékoliv a kterékoliv, a každou lze vyjádřiti umělecky, „umělecky formálním“ způsobem, transponací. Tedy zcela nezávisle a neodděleně nejen na životě a společnosti, ale i od „pravdy“. Že tyto naše perspektivy nejsou ani přehnané, ani neodůvodněné, potvrzuje nám ně-

kolik dalších zkušeností. Nebo proč jinak bývá tak úzkostlivě a často jako jediný pevný bod zdůrazňována v moderním umění *vnitřní pravdivost umělce jako člověka*? Nebo: proč bývá od umělce požadována uvědomělost společenská a politická, než aby mohl býti pevný onen skutečný noetický bod – sémantika – z něhož roste moderní artefakt?

Formalismus dovedl skepsi, která nastala samočinně zhroucením základních principů o představě umění jako poznání, až do posledních důsledků a učinil tak za okolností, které samy zrušily společenskou situaci vlastní dosavadnímu modernímu umění. Kdybychom teoreticky a dogmaticky měli z postavení moderního umění hledat závěry, musili bychom přijmout názor, že umění může přijmout jakoukoliv tendenci, že může býti nástrojem proti pravdě a proti člověku. Avšak tendence (tj. to, co se nám zevně jeví jako sémantika artefaktu) jest závislá na materiálu, kterého artefakt ke své realizaci používá, a těmito vyjadřovacími složkami jest také dáno jisté trvalé a *přirozené postavení artefaktu ve společnosti jako výrazu člověka*.

V této stálé a – opakuji – neměnné situaci zachyceno, jeví se nám umění a jeho dílo jako fenomén v podstatě *kulturní*, v němž jest obsažena sama jistá a specifická *účastnost člověka na životě ve světě, ve kterém žijeme*. Tato situace se tedy v zásadě nemění a variuje pouze na podkladě průběžných konkrétních intencí, jimiž je tato lidská účastnost dialekticky podmíněna. To vyjadřuje ve zkratce postavení moderního evropského umění. Vstupujeme s ním do doby sociálních a společenských revolucí, do začátku radikálních změn životního řádu. Progresivní společenské třídy ztrácejí účast na starém životním řádu, který se setrvačností ještě udržuje, a mají vůči němu spíše odpor. Umělec, náležející mezi tyto progresivní síly, nemůže ve svém díle vyjadřovat žádné *kulturní* stanovisko vůči životu, který na těchto starých základech setrvává a bytuje. Už tímto základním faktem se vymyká artefakt „ze života“, spatřujeme-li jej v jeho empirické realnosti, a nachází svou novou realitu ve snu, v představě světa nového (jinak složeného), který bude utvořen z ideje, z myšlenky, z nové filozofie. Právě tím docházíme ke klasifikaci faktu, proč se základem moderního artefaktu nestává a není tzv. životní realita, vůči níž by umělecké dílo bylo jejím kulturním výrazem, ale myšlenka, problém, význam, který moderní estetika formuluje jako sémantický základ. Moderní umění jest – řečeno slovníkem dnešních dní – *uměním ilegálním*. Proti němu v celé této epoše stojí umění buržoazní a umění měšťáků, které však už také není nijakým kulturním výrazem (neboť kulturní význam se v těchto regresivních vrstvách zcela ztrácí), ale které tuto kulturnost napodobuje kopírováním – ať už jakékoliv – životní empirie a tzv. reálné „skutečnosti“.

### 2. Cesty a hledání

Zrekapitulujme dosažené závěry. Moderní umění nevyvrůstá z kulturního podkladu, jenž by pro ně byl danou a společenskou životní skutečností. Svůj kulturní podklad vytváří si proto uměle z významu – sémantiky; v tomto směru jest celé moderní evropské umění především svým významem *ideologické*.

Je však nám rovněž jasné, že celá tato situace moderního umění a jeho společenská dialektika jest pouze – nebojme se to říci – *náhražková*, i když vývojem daná a v něm také nutná. Přirozená úkonnost artefaktu, daná jeho kulturním smyslem, jenž je vzhledem k umění přesně vymezen přirozenou funkcí vyjadřovacích uměleckých složek (a jimi je de facto vyhraněn pojem umění jako celku vůbec: jako pojmu a představy), je tu porušena. I když si ony mnohotvaré teorie, jež v této době jsou nutným činitelem při vytváření uměleckého procesu, neuvědomovaly důvodnost svých základních intencí, možno říci, že právě jim všem, bez rozdílů, šlo o překonání rozporů, které za dané situace vládou mezi uměním a životem, mezi uměním a společností. Tyto teorie vznikaly skutečně z pocitu náhražkové a nepřirozené situace moderního artefaktu. A tuto náhražkovost si do jisté míry – a ještě před teorií – uvědomoval i sám umělec.

Jedním z takových charakteristických příznaků, které zvláště v pozdějších fázích vývoje jsou dobře patrné, byla např. zvýšená citlivost moderního umělce – jak v oboru slovesném, tak i výtvarném – k lidovému a primitivnímu umění. Docházelo tu – byť nesoustavně – k nápodobě a k obměně primitivních kreseb a malby, k nápodobě dětských říkánek a veršovanék, k variantám pojícím se k lidovým ornamentům a veršům. Tento „návrat“ nebo „zvrat“ (jak chcete) byl patrný zejména u umělců a básníků, u nichž formálně tvarové a vnitřně strukturální úsilí dosáhlo před tím svého vrcholu. Nyní se obracelo k nejzákladnějším formám uměleckého projevu, nezatíženého a priori nejen žádnou sémantikou, ale ani žádným problémem dialektického a dobového vývoje, jež podmiňuje charakter moderního artefaktu. Byl to *experiment* v čistém slova smyslu.

Na tyto více, či méně osamocené a ojedinelé pokusy chronologicky navazuje údobí, ve kterém literatura a umění prochází údobím tzv. poetismu a surrealismu. Zde se popudy a jejich příčiny, pro něž hledal moderní umělec jistý únik ve svém vztahu a poměru k umění lidovému a primitivnímu, transformují do oblasti poněkud jiné. Rozdílnost tkví v tom, že byli sklon k primitivním uměleckým tvarům především experimentem vyšlým z formálně objektivistického úsilí, je poetismus především znakem určitého uměleckého *subjektivismu*, který de facto přetváří dřívější individuálnost strukturální, zapříčiněnou do poměru mezi artefaktem –

znakem a jeho ideologickým významem, do povahy určitého *počátečního existencialismu*.

Jaké jsou důsledky této změny. Poetismus, jako první příklad a počátek existencialismu, nahlíží umění v různých teoretických variantech jako *hru* vázanou určitými pravidly (zde přesněji: možnostmi), jež jsou dána reálnou úkonností uměleckých vyjadřovacích prostředků a složek. Přitom prostředím poetismu je situace poválečného světa a vnějším pudem vitalismus jako odraz této situace. Avšak ani poetismus nevychází z nějaké reálné skutečnosti, naopak v jednom směru rozpor mezi uměním a životem ještě zostřuje a rozšiřuje až do krajních důsledků. Je však výrazem – a to bychom měli zdůraznit – určitého postoje člověka k této skutečnosti, *postojem v podstatě vyloženě citovým*. Je budován z pocitů, z psychologického timbru postavení člověka v dané společenské dialektice. Již to ho vede k existenciálním závěrům, jež v terminologii Jaspersově a Kierkegaardově např. jsou definovány pojmy jako úzkost, opuštění apod. Vůči ideologickému zření jest tu tedy zření citové a to do jisté míry odhaluje i lidskou podstatu této ideologie, přeměňuje teorii na určitý vývoj a *nové lidské vědomí*. Jde tu tedy o jakousi vnitřní a hybnou sílu, jež váže myšlenku, teorii, ideologii s člověkem a pro člověka. Původní psychologický smysl tohoto literárního a uměleckého poetismu je vyjádřen v dalším postupném vývoji, v surrealismu, kde všechny tyto tendence, jež jsme tu naznačili, se projevují rozšířeny do posledních důsledků až k absurdu. Po dialektické stránce nazřeno jest surrealismus krajním případem, kdy lidské vědomí existenciální vede člověka do situace jasného odboje proti starému světu, proti jeho patosu i étosu, na jehož místo klade (a to je vlastně příčina tzv. sexuálního fundamentu, který surrealismus převzal od Freuda a Adlera) lidskou přirozenost, přirozenost opět citovou, až pudovou.

Je nutné zdůraznit, že existencialismus moderního umění, vyvíjející se a vznikající v této fázi, nechápeme a neinterpretujeme jako nějaký *prvotní element* a základní intenci, nýbrž koncipujeme jej v organickém vztahu v souhlasu se základními dialektickými poměry, jež vibrují v podstatě celého moderního umění. (A jež, dány takto jako „umělecké poznání“, jsou zvnějšku charakterizovány vztahy mezi artefaktem a společností, mezi uměním a jeho společenskou aktivitou.) Proto také zde tento existencialismus formulujeme v souřadném kontextu se *subjektivismem* a právě v tomto dotyku je nám existenciální poloha tohoto umění prvkem, v němž artefakt nabývá svého vztahu k životu. Tento vztah, jenž je vývojovou kontradikcí vůči prvotní striktní ideologičnosti s její formálně objektivizující výstavbou díla, jest podstatným rozdílem. Subjektivistický existencialis-

mus jako by ohmatával tvářnost a tvář nového člověka. *Umění, hledající svoji vlastní polohu, objevuje samo novou kulturu a její základy.* Právě odtud, z této fáze, bere své teoretické a diagnostické předpoklady moderní estetika, vidící z druhé strany tento vnitřní charakter. Umění a umělecké dílo hledající si cestu k prvkům nové kultury uvolňuje zároveň svoji vlastní formální soustavu až do té míry, že se stává vlastně právě jen umělecky prvotním, bezprostředním již přepisem nové obsahovosti, nebo citovosti, nebo ještě přesněji nových pocitů člověka.

K tomu můžeme dodat ještě krátký obraz vnější společenské dialektiky, neboť právě k ní a z ní se stává v této fázi moderní umění stále více a více citlivější. Toto umění je zařadeno do doby, která se ve vlastním bodu vývoje liší od té, z níž moderní umění přímo vyšlo. Je to čas, ve kterém je další vývoj již jaksi rozhodnut, tj. rozhodnut v rozumu, ve vědomí i podvědomí každého – opakuji – každého člověka. Nechci užívatí za frázi, jako spíše za zkratku, píší-li, že v této době je rozhodnut *socialismus*. Ovšem boj neustává, ale přestává být bojem ideovým, bojem vnitřně nerozhodnutým a sporným, ale stává se zápasem mocenským. V tom vidím právě vznik fašismu, ke kterému se přiklánějí všechny vrstvy, pro něž socialismus je ztrátou jejich výsadního postavení.

Je samozřejmé, že k tomuto umění, nyní tak na vnější popudy citlivému a reaktivnímu, přibližuje se bezprostřední skutečnost empirická a její jednotlivé a dílčí průběhy stále více a více. A to především opět své vrstvě citové. Máme tu konkrétně např. na mysli citlivost našeho slovesného umění na dobu, kdy fašismus ohrozil i nás, máme tu ale na paměti i umění (a z něho opět zvláště literaturu a poezii) v době tzv. protektorátu.

Naše poezie za protektorátu stala se již několikrátě věcí debaty; nicméně kromě několika frází a maximalistických tezí (ať již pocházely od Václava Černého nebo od Jiřího Hájka) nebyla vůbec rozřešena. Pasus o ní souvisí však s naším výkladem o senzibilní povaze soudobého umění. Tato bezprostřední a také – jak dále uvidíme – často velmi úzká citlivost znamená, že umění a umělec jest do té míry zasažen rodícím se světem a novou společenskou skutečností, že se z tohoto postoje a styku nijak vymknout nemůže. Protože však tato senzibilita jest velmi *bezprostřední*, zasahuje velmi ostře a zúčastňuje každého člověka, jest nebezpečí, že tu může zmizet organický pohled na její důvodnost a průběh, a že místo aby byla poznávána dialekticky, stane se jaksi romantickým návratem a ve svém uměleckém přesunu „poznáním“. To se právě velmi dobře projevilo u skupiny mladých básníků a prozaiků, jejichž prvotní zkušeností (a často zkušeností objektivně jedinou) byla doba předválečná se svým posledním náporům sil, kterým dnes říkáme reakční. Umělci starší si dobře uvědo-

movali pomíjivost a reakčnost tohoto náporu; vzdalují se proto většinou od jakékoliv vnitřní pozice k této citlivosti, dané vnějším průběhem faktů, a uchylují se spíše k obměně umění ideologického, jež ovšem je už vývojově překonané. Píší agitky. Mladí básníci a umělci dávají se však touto citlivostí strhnouti, nastolují ji jako svoji *existencialitu* a z ní samé pokouší se činit kulturní i umělecké abstraktní závěry. Nemají prostě jasno o vývoji umění v rámci společenského vývoje. Transformující svoji subjektivní citlivost v zásadní existencialismus, činí jej *formou nadčasovosti*, formou poznání a poezie se jim stává sama o sobě světovým názorem. *Umělecká interpretace problémů, jež jsou do jisté míry skutečně problémy doby, jest neorganická, náhradní*. Vizte, jak když se jednomu z vykladačů této poezie dostane náhodou do rukou knížka Unamunova a Kierkegaardova, jak obratem činí z těchto jmen ihned svůj program a autoritu! Mám-li podati stručnou charakteristiku této tzv. mlčící generace, generace nahého člověka, pak interpretace jejich zkušeností subjektivních není o nic méně náhradní a neorganická než politický program tzv. Národního souručenství. Stejně tak octla se nakonec jejich za podklad vzatá existencialita v určitém bludném kruhu, zabloudivši do jakéhosi beztvárného a nereálného symbolu Boha – boha. To ovšem není katolicismus: k tomu chybí zde zase smysl Ježíše Krista – člověka a Syna božího. Neskutečnost závěrů, které si tato mlčící generace udělala programem, svědčí právě o její chybě, kterou učinila.

### 3. Úběžník perspektiv

V tomto posledním oddíle nechceme psát konkrétní profil dnešní kulturní a umělecké přítomnosti. To zamýšlíme ponechat zvláštní stati, jež by věci, které by bylo nezbytně nutné nadhoditi, blíže mohla specifikovat. Omezíme se tu jen na několik poznámek; ne však na okraj, ale pokud mohou být celkovými závěry této stati.

V dialektice moderního umění a v diagnostice jejich příčin jde tedy zásadně o překonání rozporů mezi uměním a životem. Přesně a pozitivně: o novou uměleckou aktivitu. Tato aktivita a její dosahování má za základ obnovení přirozené úkonnosti umění a tím i uměleckého díla, jak je dáno kulturním smyslem umění a vymezeno přirozenou úkonností složek, kterými se artefakt vyjadřuje. Jde tedy o *působnost*, platnost a účinnost uměleckého díla ve společnosti. V této definici nesmí tedy být zaměňována – jak se dnes často děje – působnost (aktivita) se *souřadností*, nebo dokonce s nivelizací umění, ve které by tato působnost naopak byla prostě anulována. *Umění má být uvědomělým výrazem lidské přítomné kultury, jež sama je „kultem“, výrazem lidské účasti na životě.*



Umělci jsou si dnes – předpokládám – této situace celkem dobře vědomi. *Jejich jasný vztah jako umělců k socialismu jest dán právě touto funkcí, ve které jest obsažena formulace kultury.* (V tom je také obsažena snaha po lidové kultuře a lidovém umění.) Stejně je tu zasažena i otázka *uměleckého realismu, který bude realismem společenských skutečností v jejich kulturním a posléze přesném uměleckém spektru.* Tento realismus má však v těchto souvislostech charakter nikoliv ve starých představách „realismu“, kde jako nápodoba empirické skutečnosti hrál naopak roli, jež šla proti postupu a vývoji moderního umění, nýbrž tu jde o realismus – skutečnost, skutečnost životní a *společenskou.*

(1946)

## PROHLÁŠENÍ DYNAMOARCHISTŮ

Hoříme časem, který nás vysadil bez příprav k hrůzám a smrtím do života zakazovaného, do života vzpour, útěků, bezmoci, prodejnosti, rozsudků, hromadných hrobů, a do života šťastných vyhnanství, bláznovství, svobody navzdory, blížencevství neznámých, příprav, tajných hesel. Zrodil nás. Hranice, které vyznačovaly pokojné a samozřejmé cesty života v jejich předem vypočtených zápasech a experimentech, byly strženy a rozmetány. Trosky myšlení se marně pokoušely vtlačit nekonečný příliv nového života do prázdné šablony. Počínali jsme chápat nízkost této „pravdivosti“, která kameněla v těžké balasty, počínali jsme se hrozit bezpráví, útisků a lidského zakrslictví, které z ní povstávaly a pod jmény čestnosti, vlastencevství a stálosti znásilňovaly člověka. Žili jsme čas, lámání „vírou beznaděje“ a útěky vpřed a klíčili jsme do pluků těžkých závazků volnosti a do slavně obyčejné svobody. Prozírali jsme. Uprostřed přetvářek a náhražek, uprostřed zbabělého dezertérství a přizpůsobivosti chápali jsme, že neopustíme žádnou temnotu bolesti, nemožnosti, protikladnosti, špíny a zničení. To je nám pravda. Ne tedy už definicí, úlisně přistřihující imanentní sílu myšlenky do tvaru parkové ozdoby, ne ideou, které meteme a upravujeme cestu, abychom ji znehybnili do předpisu a poučky. Pravda je anorečení, svoboda *všeho, co jest.* Pochod našeho umění k životu budíž