

## JOSÉ ORTEGA Y GASSET: DEHUMANIZÁCIA UMENIA

José Ortega y Gasset (1883 - 1955). Je najvýznamnejším španielskym mysliteľom a esejistom 20. storočia so širokým intelektuálnym zberom. Študoval v Nemecku. Svojou filozofickou i verbou nadväzoval na tradície klasickej aj modernej nemeckej filozofie. Bol literárne a spoločensky veľmi činný. Počas občianskej vojny v Španielsku žil určitý čas aj v Argentíne. Aj jeho myšlienky našli vhodnú živnú pôdu a jeho tvorba hlboko ovlivnila smerovanie súčasnej latinsko-americkéj filozofie.

Niektoré z jeho najvýznamnejších filozofických prác boli preložené aj do češtiny: Úkol naší doby (El tema de nuestro tiempo, 1923), Vzpoua davů (La rebelión de las masas, 1930), Rozhovor o ženách a lásce (1935). Dehumanizacia umenia (Dehumanización del arte, 1925) je filozoficko-estetická práca a náš čitateľ zatial ešte nemal možnosť sa s ňou zoznámiť. Často sa z nej tendencie používali jednotlivé výseky, ktoré celkového ducha práce skresľovali. Je to objemovo nevelké, avšak veľmi významné dielo, ktoré má čo povedať ešte aj dnešnému čitateľovi, o skutočne slobodnom umení či skôr o umeleckom diane vo výnarnom umení, hudbe, drahne, poézii. Jeho závery sú plané aj dnes, keď u nás vrchol rozpor medzi umením posledných desaťročí a nastupujúcimi myšlienkami mladšej generácie. Tieto sa presadzovali už v minulom období, ktoré však moderným umeleckým smerom nebolo prazniho naklonené.

Považovala som si za milú povinnosť preložiť aspoň skratený výber z niektorých kapitol tejto doposiaľ u nás nepreloženej práce a prispieť tak k bližšiemu oboznámeniu nášho čitateľa s tvorbu mysliteľa svetového formátu, akým Ortega y Gasset skutočne bol. Súčasne dúfam, že práca prispieje aj k nadviazaniu dialógu našej filozofie s hispanickou kultúrnou oblasťou, ktorá je doposiaľ u nás takmer terra incognita.

**Nepopulárnosť moderného umenia.** Plodnosť sociológie umenia sa predtým odhalila neočakávané, keď som mal pred niekoľkými rokmi napísať niečo o novom období v hudbe začínajúcom Debussyom. Pokúšal som sa čo možno najpresnejšie definovať rozdiely v štýle novej a tradičnej hudby. Problém mal výlučne estetický charakter, ale napriek tomu som populárnosti modernej hudby.

Dnes by som chcel hovoriť vo všeobecnej rovine a dotknúť sa všetkých druhov umenia, ktoré sú v Európe uznávané, teda modernej hudby, maliarstva, poézie a divadla. Skutočne je prekrpatá, až záhadná integrácia, ktorú si zachováva každé historické obdobie vo všetkých svojich prejavoch. V najrozličnejších umeniach koluje identická inšpirácia, rovnaký biologický žyl. Mladý umelec sa bez toho, aby si to uvedomoval, snaží prostredníctvom hudobných zvukov realizovať tie isté hodnoty ako maliar, básnik či dramaturg, jeho súčasníci. A táto identita umeleckého ctenia nutne vyvoláva rovnaký sociologický dôsledok. Vskutku, nepopu-

lárnosti modernej hudby zodpovedá rovnaká nepopulárnosť ostatných múz. Všetko novšie umenie je nepopulárne nie náhodou, ale v dôsledku svojho hlavného poslania.

Zvykne sa hovoriť, že všetky rodiace sa štýly trpia obdobím "lazareru", a v tejto súvislosti sa spomína boj o *Hernanho* a iné zápasy, ktoré sa odohrali pred nástupom romantizmu. Nepopulárnosť moderného umenia je však iného druhu. Je treba rozlišovať medzi tým, čo nie je populárne, a čo je nepopulárne. Vždy trvá určitý čas, kým si nový štýl získava populárnosť, nie je populárny, ale nie je ani nepopulárny. Príklad rýchleho rozšírenia romantizmu, ktorý sa zvykne uvádzať, bol ako sociologický fenomén úplne protikladný tomu, čo dnes poskytuje umenie. Romantizmus si veľmi rýchlo získal ľud, ktorému staré klasické umenie nebolo nikdy vnútorné blízke. Nepríateľ, s ktorým romantizmus musel viesť boj, bola práve vybraná menšina, ktorá skostnarela v archaických formách "zastaralého systému" poézie. Od objavu knižnice boli romantické diela prvé, ktoré sa vydávali vo veľkých nákladoch. Romantizmus bol popravde ľudovým štýlom. Prvorodenca demokracie masa hýčkala.

Naproti tomu moderné umenie má masu proti sebe a tak to bude vždy. Je nepopulárne svojou podstatou, ba čo viac, je antipopulárne. Hoci ktoré dielo ním zrodené automaticky vyvoláva v publiku zaujímavý sociologický efekt. Delí ho na dve časti: menšinu, tvorenú ohra- ničeným počtom ľudí, ktorí sú mu naklonení a nespočetnú väčšinu, ktorá je voči nemu ne- priateľská (neberme do úvahy pochybnú skupinu snobov). Preto umelecké dielo pôsobí ako sociálna sila vytvárajúca dve antagonisticke skupiny, ako sila, ktorá oddeľuje a vyčleňuje z beztrvalej masy ľudí dve odlišné kasty.

Aký je rozlišujúci princíp týchto dvoch kásr? Každé umelecké dielo vyvoláva určité divergencie: jedným sa páči, iným nie; jedným sa páči väčšmi, iným menej. Táto rozdielnosť nie je organická, neradi sa jedným princípom. Náhoditosť našej individuálnej povahy nás zacielenia medzi jedných či druhých. No v prípade nového umenia ide o rozdielnosť hlbšiu, než je tá, v rámci ktorej sa pohybujú rozdielnosti individuálneho vkusu. Nejde tu o to, že väčšina ľudí sa moderné diela nepáčia a menšina sa páčia. Ide o to, že väčšina - masa im nerozumie. Staršie publikum, ktoré sa zúčastňovalo predstavenia *Hernani*, Hugovej dráme rozumelo veľmi dobre, a práve preto, že jej rozumelo, sa mu nepáčia. Verné určitej estetickéj senzibi- lilité, počítvalo odpor voči novým umeleckým hodnotám, ktoré mu ponúkal romantizmus.

Podľa môjho názoru je "zo sociologického hľadiska" charakteristickou črtou moderného umenia to, že rozdeľuje publikum na tieto dve skupiny: tých, ktorí mu rozumujú, a tých, ktorí mu nerozumujú. Týmto mám na mysli to, že jedni disponujú schopnosťou porozumieť, ktorou tí druhí nedisponujú, že sú to dve rozlišné variety ľudského rodu. Zdá sa, že nové umenie nie je určené všetkým, ako tomu bolo v prípade romantického umenia, ale je určené menšine, ktorá je preň mimoriadne nadaná. Z toho prameni podotázanie, ktoré vyvoláva v masách. Keď sa niekomu nejaké umelecké dielo nepáči, ale mu rozumie, cíti sa byť nad ním povznesený, no nevyvoláva v ňom podotázanie. Ak však neprijemný pocit vyvolaný dielom vyrastá z toho, že mu človek nerozumie, zostáva pred ním ponížený s temným pocitom svojej menšecnosti, ktorý potrebuje vykompenzovať prostredníctvom rozhorčenia sebaopovr- denia zoči-voči dielu. Moderné umenie už svojou črtou existenciou zavružuje dobrého meštáka cítiť sa takým, akým v skutočnosti je: dobrým meštákom, bytosťou neschopnou umeleckých sviatostí, slepou a hluchou voči všetkej čistej kráse. No a toto nemôže byť po sto rokoch bezhraničného liehorenia masám a apoteózy "národa" beztrénne. Zvyknutá na nadvädu vo všetkom, masa sa cíti byť urazená vo svojich "ľudských právach" novým umením, ktoré je umením privilegii, ušľachtilých citov, inštriktívnej aristokratickosti. Nech by sa mladé múzy objavili kdekoľvek, masy ich odmietajú.

Stopäťdesiat rokov si "národ", masa nárokovali na právo byť celou spoločnosťou. Hudba Stravinského alebo Pirandellove drámy mali taký sociologický účinok, že primáli masu priznať si, čím skutočne sú, že sú "ten národom", len jednou zo zložiek sociálnej štruktúry, inertnou materiálou historického procesu, sekundárnym faktorom duchovného kozmu. Na druhej strane



prispieva moderné umenie k tomu, aby sa tí "lepší" spoznali a rozpoznavali medzi šedivou masou a pochopili svoje poslanie, ktoré spočíva v tom, že sú menšinou bojujúcou proti väčšine.

Blíži sa doba, keď sa spoločnosť, počnúc politikou až po umenie, znovu nálezite zorganizuje do dvoch skupín alebo kástr: do skupiny výnimkových a skupiny obyčajných ľudí. Všetky neduhy v Európe vyracholia a vyliečia sa prostredníctvom tohto rozkolu. Indiferentná, chaotická, beztvárá jednota bez anatomickkej architektúry a vládnúcej disciplíny, počas ktorej ľudstvo žilo stopäťdesiat rokov, už nemôže pokračovať. Pod všetkými prejavmi súčasného života tepe hlboká a poburujúca nespravodlivosť: falošný predpoklad reálnej rovnosti ľudí. Každý krok, ktorý podnikneme, nám natoľko očividne ukazuje opak, že sa sľáva bolestivým potknutím.

Ak otázku nastoíme v oblasti politiky, zisíme, že väčšina sú tu také, že snáď ešte nenastal ten pravý okamih, aby sme jej porozumeli. Našiasie integrácia historického ducha, o ktorej som sa už predtým zmieňoval, nám umožní v rodiaom sa umení našej epochy jasne rozpoznať tie isté symptómy a črt, ktoré sa v politike prejavujú zatemnené názkymí väčšami. Jeden z ewanjelistov hovoril: "Nolite fieri sicut equus et mulus quibus non est intellectus." "Nebudte hrdí ako kôň a mul, ktorým nebol daný rozum." Masa odmieta a nerozumie. Pokúsme sa postupovať opadne: Vytrážne z moderného umenia jeho podstatu a potom uvidíme, nakoľko je nepopulárne.

**Umelecké umenie.** Ak moderné umenie nie je všetkým zrozumiteľné, znamená to, že jeho prostriedky nie sú všeobecne ľudské. Nie je umením pre celé ľudstvo, ale iba pre osobitnú skupinu ľudí, ktorí nemusia mať väčšiu hodnotu ako ostatní, ale sa očividne od ostatných odlišujú.

Treba si predovšetkým ozrejmiť jednu vec: Čo väčšina nazýva estetickým pôžitkom? Čo sa deje v duši ľudí, keď sa im nejaké umelecké dielo, napr. dramatické, "páči"?

Pre väčšinu ľudí nie je estetický pôžitok ako duchovný postoj v záse odlišným od ich bežného životného postoja. Odišuje sa len niektorými svojimi vlastnosťami: je snáď menej utilitárny, intenzívnejší a bez nepríjemných následkov. Avšak v konečnom dôsledku umelecký objekt a to, na čo je umenie zamerané, je rovnaké ako v bežnom živote: sú to ľudské osudy a vášne. Umením sa potom nazýva súbor prostriedkov, ktoré poskytujú tento kontakt so zaujímavými ľudskými skutočnosťami. Čisté umelecké formy, neskutočnosť a fantázia sa prijímajú len do tej miery, do akej nebránia vnímaniu ľudských tvarov a peripetií. Akonáhle tieto čisto estetické momenty začínajú dominovať a nemôžu náležite vystihnúť príbeh Juana a Márie, publikum zostane zmätené a neutr, čo robí pri sledovaní scénara. Čítaní knihy alebo vnímaní obrazu. Je to prirôzdené, nakoľko vo vzťahu k objektom nepozná iný, len praktický postoj, ktorý ho vedie k tomu, aby sa objektami nadchlo, alebo aby bolo na nich zainteresované. Dielo, ktoré k tomuto nevedie, zostáva bez odzvy.

Nuž teda, v tomto bode bude dobré urobiť si jasno. Radosť alebo utrpenie z ľudských osudov, ktoré nám azda umelecké diela poskytujú, sa veľmi odlišujú od skutočného umeleckého zážitku. Tento záujem o ľudskosť v umeleckej tvorbe je vo svojej podstate dokonca nezlučiteľný so striktnou estetickou funkciou.

Ide o otázku s celkovou jednoduchou optikou. Aby sme mohli vnímať nejaký objekt, musíme si určitým spôsobom prispôbiť náš zrakový orgán. Ak naše prispôbenie nebude adekvátne, objekt neuvidíme alebo uvidíme nesprávne. Predstavte si, váženy čiarať, že sa pozerať na záhradu cez okenné sklo. Naše oči sa prispôbia tak, že zrakový lúč prenikne sklom bez toho, aby sa na ňom zastavil, a zmocní sa kvetov a listia. Nakoľko cieľom pohľadu je záhrada a zrakový lúč je zameraný na ňu, neuvidíme sklo. Náš pohľad prenikne cez sklo bez toho, že by si ho všimol. Čím čistejšie by bolo sklo, tým menej by sme ho vnímali. Ale ak budeme chcieť, môžeme si nevšimnúť záhradu a zadržat zrakový lúč na okennom skle. Vtedy

záhrada pre náš zrak prestane existovať a uvidíme z nej len rozmazané flaky farieb, ktoré akoby boli prilpené k okennému sklu. Preto vidieť záhradu a vidieť sklo sú dva nezlučiteľné akty, z ktorých jeden vyžaduje druhý a ktoré si vyžadujú rozličné prispôbenie zrakového orgánu.

Podobne ten, kto v umeleckých dielach hľadá dojatie nad osudmi Juana a Márie alebo Tristana a Izolady a na ne zameriava svoju pozornosť, neuvidí umelecké dielo ... Teda väčšina ľudí nie je schopná zamerať svoju pozornosť na sklo a transparentiu, ktorou je umelecké dielo. Namiesto toho prechádza cez ňu bez povšimnutia a vášňu zameriava svoju pozornosť na ľudskú realitu, ku ktorej sa dielo vzťahuje. Ak sa majú vymaniť z tohto zajatia, zamerať svoju pozornosť na samotné umelecké dielo, tvrdia, že v ňom nič nevidia. Jebo skutočne v ňom nevidia ľudské záležitosti, ale len umelecké transparentie, čistu virtuozitu.

Ponechajme teraz bokom otázku, či je možné čisté umenie. Možno nie, ale príčiny, ktoré nás oprávajú k tomuto tvrdeniu, sú príliš zvlhľavé a zložit. Bude vhodnejšie, ak ponecháme tému nedotknúť. Okrem toho nie je ani obzvlášť dôležitá vzhľadom na to, o čom budeme hovoriť. Aj keby bolo čisté umenie nemožné, niet pochýbnosti o tom, že je možná tendencia k očisteniu umenia. Táto tendencia povedie k postupnému vytláčeniu ľudských prvkov, príliš ľudských, ktoré domhujú v romantickkej a naturalistickej tvorbe. A v tomto procese dospejeme až k bodu, keď ľudsky obsah tvorby bude taký zúžený, že bude soľva badateľný.

Vtedy budeme mať objekt, ktorý budú môcť vnímať len ľudia so špecifickými vlohami pre umeleckú senzibilitu. Bolo by to umenie pre umelcov (estetov - pozn. prekl.) a nie pre masu, bude to umenie kasty, a nie demotické umenie.

V umení je bezcenné akékoľvek opakovanie. Každý štýl, ktorý sa v priebehu dejín objaví, môže zrodiť určitý počet rozličných foriem v rámci jedného druhového typu. Ale prde deň, keď sa kolosálne možnosti vyčerpajú. Tak tomu bolo napr. v prípade romanticko-naturalistickej novey a divadla. Je natvré si myslieť, že súčasná sterilita spomínaných umeleckých druhov je zapríčinená nedostatkom talentov. Skutočnosť je taká, že sa vyčerpali možné kombinácie medzi nimi. Preto by bolo prázdnou okolnosťou, keby sa zároveň s týmto vyčerpaním objavila nová senzibilita ohlasujúca nové nevídané možnosti.

Keď analyzujeme nový štýl, nachádzame v ňom určité vzájomne pospájané tendencie. Tento štýl smeruje: 1. k dehumanizácii umenia, 2. k vyrstňaniu sa živých tvarov, 3. k tomu, že umelecké dielo nie je ničím iným, len umeleckým dielom; 4. k nazeraniu na umenie ako na hru a nič viac; 5. k trónu ako jeho podstate; 6. k odmietaniu akékoľvek falšnosti, a teda každej skrupulóznejšej realizácie; a konečne 7. umenie je podľa mladých umelcov vecou bez akékoľvek dôležitosti.

Náčrtujeme v krátkosti každú z týchto črt moderného umenia.

**Niečo z fenomenológie.** Slávny človek je v agónii. Jeho manželka stojí pri posteli. Lekár počíta pulz umierajúceho. V pozadí mtesnosti sú dve ďalšie osoby: novinár, ktorý sa posmrtného aktu zúčastňuje z profesionálnych dôvodov, a maliar, ktorého sem priviedla náhoda. Manželka, lekáť, novinár a maliar sa zúčastňujú tej istej udalosti. Avšak jednu a tú istú udalosť - agóniu človeka - každý z nich vníma z iného aspektu. Tieto aspekty sú natoľko odlišné, že soľva majú niečo spoločné. Rozdiel medzi tým, čo táto udalosť predstavuje pre ženu preniknutú bolesťou a pre maliara, ktorý nezainteresovane pozoruje scénu, je taký, že by bolo takmer presnejšie povedať: žena a maliar sa zúčastňujú dvoch úplne odlišných udalostí.

Z toho vyplýva, že jedna a tá istá realita sa rozdeľja na viacero odlišných realít, keď je nazeraná z rozličných hľadísk. A nám sa tu natíska otázka: ktorá z týchto mnohých realít je tá pravá, autentická? Akékoľvek riešenie, ktoré by sme prijali, by bolo ľubovoľné. Naše uprednostnenie jednej alebo druhej reality sa môže zakladať len na ľubovoľii. Všetky reality sú si rovnocenné, každá z nich je autentická zo svojho hľadiska. Jediné, čo môžeme urobiť, je



klasifikovať tieto hľadiská a vybrať spomedzi nich to, ktoré sa zdá byť prakticky najvýznamnejšie alebo najspontánnejšie. Taktó sa pripravujeme síce nie k absolútnemu, ale aspoň k praktickému a orientálnemu pojmu reality.

Najjednoduchší spôsob, ako rozlíšiť hľadiská týchto štyroch osôb, zúčastňujúcich sa smrtelnej scény, spočíva v tom, že budeme merať jednu z dimenzií tohto javu: duchovnú vzdialenosť, v akkej sa každá z osôb nachádza od spoločnej udalosti, agónie. V prípade manželky umierajúceho je táto vzdialenosť minimálna, až takmer nulová. Smutná udalosť natoľko sužuje jej srdce, zaplnila natoľko jej dušu, že splyva s jej osobnosťou, alebo, povedané inak: žena sa podieľa na výjave, je jeho súčasťou. Aby sme mohli niečo vidieť, aby sa skutočnosť stala pozorovateľným objektom, treba ju od nás oddeliť, treba, aby prestala tvoriť živú súčasť našej bytosti. Žena sa teda nielen pasívne zúčastňuje udalosti, ale je v jej vnútri, nepozoruje ju, ale ju prežíva.

Lekár je už viac vzdialený. Z jeho hľadiska tu ide o profesionálny prípad. Nepodieľa sa na udalosti s takou skrupulóznou a zaslepujúcou úzkosťou, aká zaplavuje dušu zúfalaj ženy. Napriek tomu ho jeho povolanie zaväzuje zaujímať sa seriózne o to, čo sa deje: nesie za to určitú zodpovednosť; obáva sa, aby neohrozil svoju prestíž. Preto sa tiež podieľa na udalosti, aj keď je na nej už menej vnútorné zainteresovaný. Výjav sa ho zmocňuje, strháva ho jeho dramaticznosť, aj keď netítočí na jeho srdce, ale na profesionálnu stránku jeho osobnosti. Aj on prežíva smutnú udalosť, hoci jeho pocity nevyvierajú zo srdca, ale z jeho profesionálnej zameranosti.

Keď sa vstupuujeme do hľadiska reportéra, uvedomíme si, ako ďaleko sme sa vzdialili od onej bolestivej reality. Vzdialenosť je taká veľká, že sme s udalosťou stratili akýkoľvek citový kontakt. Novinár je tu podobne ako lekár služobne, nevedel ho spontánny impulz. Ale zatiaľ čo lekára núti profesia zasahovať do udalosti, novinára núti zasahovať. Musí sa obmedziť na jej pozorovanie. Udalosť je vlastne preňho len výjavom, predstavením, ktoré má potom len vyrozprávať na stránkach novín. Citovo nie je zainteresovaný na tom, čo sa tu odohráva, duchovne je nezávislý, stojí mimo udalosti, neprežíva ju, iba ju pozoruje. Napriek tomu ju sleduje veľmi pozorne, aby potom mohol o nej referovať svojim čitateľom, ktorých by chcel zaujať, dojať, a ak to bude možné, docteliť, aby všetci ronili sly, akoby boli dočasnými príbuznými zomierajúceho. V škole čítal Horáčovo poučenie: "Si vis me fler, dolendum est primum ipsi tibi".

Horáčovi oddaný novinár sa snaží predstierať city, aby nimi potom živil svoje dielo. Z toho vyplyva, že hoci scénu "neprežíva", "predstiera" jej prežívanie.

Nakoniec maliar, ktorý je nezainteresovaný, nerobi nič iné, iba pozoruje scénu. Prichádza tam bezstarostne, ako sa zvykne hovoriť, je na sto honov vzdialený od udalosti. Jeho pozostoj je čisto kontemplatívny a treba dodať, že udalosť nevinná v jej integrite: bolesný význam udalosti zostáva mimo jeho pozornosti. Všíma si len vonkajšie prejavy, svetlá a tienie, chromatické hodnoty. V prípade maliara ide o maximum distancie a minimum citovej účasť.

Nevyhnutný pesimizmus záverov vyplývajúcich z tejto analýzy, by sa zmiernili, ak by sme mohli jasne hovoriť o stupnici diškrénych vzdialenosti medzi realitou a nami. Stupne blízkosti zodpovedajú stupnom citovej účasťi na udalosti, stupne vzdialenosti znamenajú naopak stupne slobody, v ktorých objektivizujeme reálnu udalosť robiac z nej čtyri objekty pozorovania. Keď sme situovaní v jednom z dvoch extrémov, stretávame sa iba s jedným aspektom sveta - buď s osobami, vecami, situáciami, ktoré predstavujú "žitú" realitu, alebo naopak, všetko vidíme z aspektu "kontemplovaného" reality.

Tu sa žiada urobiť jedno pre estetiku veľmi dôležité upozornenie, bez ktorého by nebolo ľahké preniknúť do fyziológie umenia, ako starého, tak aj nového. Medzi odlišnými aspektami reality zodpovedajúcimi rozličným hľadiskám je jedno, od ktorého sú všetky ostatné odvodené a ktoré ho predpokladajú. Je to hľadisko žitej reality. Keby nebolo toho, kto naplno a exaltovane prežíva agóniu blízkeho, tak by lekára nezaujímala, čítateľa by

neporozumeli patetickým gestám novinára opisujúceho udalosť, ani by im nebol zrozumiteľný obraz, na ktorom maliar zobrazuje človeka na smrtelnej posteli obklopeného zarmútenými postavami. To isté by sa dalo povedať o akomkoľvek inom objekte, či už by to bola osoba alebo vec. Pôvodná podoba jablka je tá, ktorú má, keď sa ho chystáme zjesť. Vo všetkých ostatných podobách, ktoré by prijalo - či v tej, ktorú mu dal umelec z roku 1600 kombinujú ho do vyumelkovaného ornamentu, či v tej, ktorú dostalo na Cézannovom zátíší, či v jednotu svoj prvotný tvar. Obraz alebo básen, ktoré by neobsahovali ani stopu po živých podobách, by boli nezrozumiteľné, to znamená, že by neboli ničím, podobne akoby neboli ničím rečnícky prejav, v ktorom by sme z každého slova odstránili jeho bežný význam.

To znamená, že v stupnici reálnych žitej reality svoje prvenstvo, ktoré nás zaväzuje pokladať ju za realitu par excellence. Namiesto žitej reality by sme mohli povedať ľudskú realitu. Maliar, ktorý ľahostajne zobrazuje výjav agónie, sa nám zdá byť "nehudobne sú ľudské všetky reality - žena, krajina alebo udalosť - , keď obsahujú aspekt, z ktorého sa zvyčajne prežívajú.

Začína dehumanizácia umenia. Dôležité je, že v spoločnosti existuje nesporný fakt novej estetickej senzibility.<sup>1</sup> Táto je voči pluralite umeleckých smerov a diel ich druhovosťou a takpovediac ich zdrojom. Zdá sa, že je to vec, ktorú si treba bližšie objasniť.

Pri hľadaní najcharakteristickejšej druhovej čtyri novej umeleckej produkcie sa stretávame s tendenciou dehumanizácie umenia. V predhádzajúcom paragrafe sme už čiastočne tento jav ozrejmlili.

Ak budeme pri porovnávaní súčasného vývratného diela s dielom z roku 1860 postupovať tým najjednoduchším spôsobom, tak začneme konfrontáciou objektov, ktoré sú na týchto obrazoch znázornené, či to už je človek, dom alebo les. Okamžite nám bude jasné, že maliar z roku 1860 si v prvom rade staval za cieľ, aby predmety na jeho obraze mali ten istý výzor a podobu, akú majú mimo neho, keď sú súčasťou žitej ľudskej reality...

Naopak, na súčasnom obraze je ich ťažko rozpoznať. Divákovi sa môže zdať, že maliar snáď nedokázal zachytiť podobnosť...

Namiesto toho, aby maliar (súčasný - pozn. prekl.) s väčšou či menšou presnosťou smeroval k realite, pozorujeme, že ide proti nej. Zámerné sa snaží o jej deformáciu, o zanebananie jej ľudskeho aspektu, o jej dehumanizáciu. S objektami zobrazenými na klasických vývratných dielach by sme mohli iluzórne spoulnať. Do Giocondy sa zaľúbilo veľa Angličanov. Avšak s objektami prezentovanými na moderných obrazoch použijete nie je možné. Tým, že ich umelec pozbavil aspektu žitej reality, spálil všetky mosty a potopil loď, ktorými by sme sa dostali do nášho bežného sveta. Necháva nás uzatvorených v nezrozumiteľnom univerze (atmosféry moderného umenia - pozn. prekl.), núti nás interagovať s objektami, s ktorými sa nedá zaobchádzať ľudske. Musíme preto improvizovať novú formu interakcie, úplne odlišnú od nášho bežného prežívania; musíme reagovať po novom a vytvárať niečo dosiaľ nevidané, čo by bolo adekvátne oným nezvyčajným tvarom. Práve estetickým poznaním s pôžitkom. Nechávajú v ňom city a vášne, ale tieto očividne patria do oblasti psychickej sféry, veľmi odlišnej od tej, ktorá je súčasťou primárneho ľudskeho

<sup>1</sup> Túto novú senzibilitu možno pozorovať nielen u autorov umeleckých diel, ale aj u publika. Keď som tvrdil, že nové umenie je umením pre umelcov, nemal som pod nimi na mysli len tých, ktorí toto umenie vytvárajú, ale aj tých, ktorí sú schopní vnímať čisto umelecké hodnoty.



života. Ide o sekundárne emócie, ktoré v nás vyvolávajú oné ultraobjekty,<sup>2</sup> o špecificky estetické city.

Dalo by sa povedať, že by bolo najjednoduchšie zriecť sa úplne ľudských tvarov – človeka, domu či lesa – a vytvárať čo najoriginálnejšie tvary. Avšak toto je, po prvé – ne-zrealizovateľné, snáď aj v tom najabstraktnejšom ornamente vibruje v zakuklenej podobe trvalá spomienka na určité "naturálne" tvary. Po druhé – a toto je tá najodlišnejšia príčina –, umenie o ktorom hovoríme, je nehumánny nielen preto, že neobsahuje ľudské prvky, ale preto, že sa aktívne podieľa na dehumanizácii. V jeho úteku od humany ho natoľko nezaújama termín "ad quem", bizarná fauna, ku ktorej preniká, ako termín "a quo", humánny aspekt, ktorý deštruuje. Nejde o to, dokázať nakresliť niečo, čo by bolo úplne odlišné od človeka, domu či lesa, ale nakresliť človeka tak, aby sa čo možno najmenej podobal na človeka, dom, ktorý by si zo seba zachoval to nevyhnutne potrebné, aby sme sa mohli zúčastniť jeho ďalších metamorfóz, kužeľ, ktorý akoby zadržkom sa vynoril z toho, čo bolo predtým horou, tak ako had vylietá zo svojej kože. Estetický zážitok pre nového umelca prýšči z tohto triumfu nad humánnosťou...

Jednoduchý človek si myslí, že utiecť pred realitou je tá najľahšia vec na svete, zatiaľ čo tento útek je tou najťažšou vecou. Je ľahko vyslovit' alebo namalovať niečo, čomu by úplne chýbal zmysel, čo by bolo nezrozumiteľné alebo proste nič: stačilo by zoradiť slová bez súvisu alebo nazdarboh nakresliť čiaru. Avšak dokázať vytvorit' niečo, čo by napriek tomu malo určitú substantivitu, si vyžaduje tie najvyukajúcejšie vloh.

**Pozvanie k porozumeniu.** Umelecké diela preferované v minulom storočí vždy obsahovali jadro z žitej reality, ktoré bolo akoby substanciou estetických kvalít diela. Umenie pôsobilo len na základe toho ľudského jadra a redukovalo sa na jeho spracovanie, vyhrusovanie, lakovanie, leštenie a zrkadlenie. Pre väčšinu ľudí je aj dnes takáto štruktúra umeleckého diela tou najprirôzenejšou a jedine možnou. Umenie je potom odrazom života, prirodzenosťou nazeranou z aspektu určitého naturelu, je zobrazením ľudských vecí a pod. Na druhej strane však mladí s rovnakým presvedčením tvrdia pravý opak. Preto dnes musia mať vždy pravdu starí proti mladým, hoci z najväčšej dá vždy za pravdu mladým proti starým?...

Najviac zakorenené a najmenej sporné názory bývajú najpodotrivnejšie. Limitujú a ohraničujú nás, sú našimi putami. Život nenadobúda veľkú hodnotu, ak v ňom nerezonuje úsilie o rozšírenie vlastných hraníc. Človek žije natoľko, akoľko dychtí po živote. Všetko naše úporné snaženie o udržanie sa vo vnútri nášho zvyčajného horizontu je prejavom slabosti, dekadencie vitálnej energie. Horizont je biologickou krivkou, živým orgánom našej bytosti. Keď sa snažíme o jeho prekročenie, vtedy mizne, rozpíva sa, elastický sa vlní takmer podľa nášho dýchania. A naopak, keď ho fixujeme, znamená to, že skostnatel a začíname starnúť.

To, čo predpokladajú akademici, že totiž umelecké diela by mali nevyhnutne pozostávať z humánneho jadra, ktoré má byť len uhládzajú a vyhrusujú, nie je až také očividné. To by skôr znamenalo redukovat' umenie len na kozmetiku. Už predtým som poukázal na to, že vnímanie žitej reality a vnímanie estetického tvaru sú v podstate nezlúčiteľné, pretože si vyžadujú rozdielne prispôsobenie našich zmyslových orgánov. Umenie, ktoré by nám ponúkalo takýto zrkoviený pohľad, by bolo škúľavým umením. Také bolo umenie 19. storočia, a preto jeho diela, ktoré majú veľmi ďaleko od štandardného typu umenia, sú snáď najväčšou anomáliou v dejinách vkusu. Všetky veľké obdobia v umení sa vysťahovali toho, aby dielo malo ťažisko

<sup>2</sup> "Ultraizmus" je jedným z najvhodnejších názvov, ktoré sa vytvorili na označenie tejto novej senzibility.

v ľudských záležitostiach. Imperatív vylučného realizmu, ktorý dominoval senzoibilite minulého storočia, predstavuje nevidané monstrum na vývoji estetického citenia. Z toho vyplýva, že nová inšpirácia, naoko taká extravagantná, sa aspoň v jednom bude opäť dotknúť reálného smerovania umenia, ktoré môžeme označiť ako "ľubovoľnosť štylu". Ved' štylizovať znamená pretvárať skutočné, deralizovať. A rovnako neexistuje iný spôsob dehumanizácie ako štylizácia. Naproti tomu realizmus už tým, že umelca zaväzuje slepo sa pridrižovať tvarov, ho prívádza k bezštyľovosti...

**Dehumanizácia umenia pokračuje.** V súčasnosti sa vytlasuje za "tabu" akýkoľvek vplyv humánnych faktorov na umenie. Humánnosť ako súbor elementov integrujúcich nás bežný život obsahuje trojstupňovú hierarchiu: 1. osôb, 2. živých bytostí a 3. neživých predmetov. Právo veta sa moderným umením realizuje adekvátne hierarchickému postaveniu objektu. Nové umenie sa najviac vysťahová osobného, natoľko je najhumánnejšie...

Estetický pôžitok musí byť založený na rozumovej úvahu. Pôžitky totiž môžu byť slepé a uvedomené. Radosť v stave opitosti, ktorá je slepá, má, ako všetko na svete, svoju príčinu: je ňou alkohol, avšak chýba jej motív. Šťastivec, ktorý vyhral v lotérii, sa teší tiež, ale jeho radosť je iného druhu, teší sa "z" niečoho určitého. Veselosť opica je hermetická, uzavretá do seba samej. Nevie, odkiaľ táto radosť pochádza, ako sa zvykne hovoriť, "chýba jej opodstatnenie". Naproti tomu radosť výhercu spočíva práve v tom, že si uvedomuje údať, ktorá ho motivuje a oprávňuje k radosť. Teší sa, lebo vidí objekt sám osebe vhodný k potešeniu... Je to očividná radosť, ktorá žije zo svojej motivácie, a zdá sa, že prechádza od objektu k subjektu.<sup>3</sup>

Všetko, čo chce byť duchovným a nie mechanickým, musí byť dômysleným a rozumovo motivovaným. Romantické dielo vyvoláva pôžitok, ktorý je sova vo vzťahu k obsahu diela... Namiesto pôžitku z umeleckého diela má subjekt pôžitok sám zo seba, dielo bolo len príčinou a alkoholom tohto pôžitku. K tomu dochádza vždy, keď je umenie zamerané na javy žitej reality. Tieto nás bezhranične udivujú, vzbudzujú v nás citovú zainteresovanosť, ktorá nám prekáža, keď ich pozorujeme v ich objektívnej čistote.

Všetci poznáme druh rozladenia pociťovaného pred voskovými figurkami, ktorý nevyhnutne pochádza z ich dvojzmyselnosti a ktorý nám zabráňuje v ich prítomnosti zaujať jasný a jednoducho postoj. Keď ich vnímate ako živé bytosti, vysmievať sa nám odhaľujú svoje mŕtvoliné tajomstvo bábok, avšak keď ich vnímate ako fikciu, máme pocit, že z nich sŕši hnev. Neexistuje spôsob, ako by sme ich mohli vnímať len ako objekty. Pri ich pozorovaní nás znepokojene napadajú myšlienky, či to nie sú ony, ktoré pozorujú nás. A nakoniec počujeme odpor voči týmto prenájamným telám.

Zdá sa mi, že dominantnou črtou novej senzibility je averzia voči humánnym prvkom v umení, veľmi podobná tej, ktorú vždy pociťuje inteligentný človek pred voskovými figurkami. A naopak, plebs sa vždy nadchýna umrtným voskovým úšklabkom...

**Obrat späť.** Vzťah našej mysle k predmetom spočíva v tom, že ich myslíme, že si o nich vytvárame idey. V skutočnosti nevlasníme realitu, ale pojmy, ktoré sme si o nej dokázali vytvoriť. Sú ako rozľadáča, z ktorej pozorujeme svet. Goethe veľmi správne hovoroval, že každý nový pojem je ako nový orgán, ktorý sa v nás zrodil. Idey nám teda umožňujú vidieť veci a v bežnom stave mysle si ich neuviedomujeme, rovnako ako oko pri videní nevidí samo

<sup>3</sup> Príčinnosť a motivácia sú teda dva úplne odlišné vzťahy. Príčiny našich duševných stavov sú niečím vonkajším: je potrebné, aby ich skúmala veda. Naopak, motív nejakého citu, vôľového aktu či názoru je ich súčasťou, je to vedomá súvislosť.



seba. Inak povedané, myslenie je úsilie o zachytenie reality prostredníctvom ideí, spontánny pohyb mysle smerujúci od pojmov k svetu.

Medzi ideou a vecou je však vždy absolútny rozdiel. Realita vždy oplyva pojmiarmi, ktoré sa ju pokúšajú obsiahnuť. Objekt je však vždy niečím viac a niečím iným ako to, čo o ňom myslíme v ideí, ktorá je vždy len jeho biednou schémou, lešením, pomocou ktorého sa pokúsime priblížiť k realite. Napriek tomu nás prirodzený sklon vedie k tomu, aby sme uverili, že realita je tým, čo si o nej myslíme, a v dôsledku toho ju stotožňujeme s ideou, ktorú úprimne považujeme za realitu. Taktó nás naša životná náklonnosť k realizmu privádza k navrenej idealizácii reality. Táto náklonnosť je vrodená, "ľudská".

Ak teraz nepôjdeme v zamýšľanom smere, odkloníme sa od neho, obrátíme sa chrbtom k domnejšej realite a idey budeme považovať za to, čím skutočne sú – čistými subjektívnymi schémami –, necháme ich žiť ako také so svojim krivoľakým, rozmazaným, ale transparentným a čistým obrysom, slovom, ak si po zreteľ úvahu zamyslíme idey realizovať, budeme ich mať dehumanizované a derealizované. V skutočnosti sú tieto idey ireálne. Pokladaj ich za reálne znamená naivne idealizovať – falzifikovať. Nechať ich žiť vo svojej vlastnej irealite znamená takpovediac robiť irealitu ireálnejšou. V tomto prípade sa nepohybujeme od mysle ku skutočnosti, ale naopak, schémam, vnútornému a subjektívnemu prepozičítavame plasticitu, objektivizujeme a o č i s t' u j e m e ich.

Tradíčný umelec sa vo svojom portréte snaží reálne zachytiť portretovanú osobu, zatiaľ čo v skutočnosti na plátne nanajvýš zanecháva schématickú selekciiu, svojvoľne vybratú jeho myslou z bezmedznosti reálnej vlastnosti modelu. Čo keby sa namiesto reality maliar rozhodol namalovať svoju ideu, svoju schému osoby? Vieď by obraz bol čistou pravdou a nenasledovalo by nevyhnutné fasko. Obraz, ktorý nechce napodobovať realitu, by sa stal tým, čím v skutočnosti je: obrazom – irealitou.

Expresionizmus, kubizmus a iné moderné smery boli v rozličnej miere pokusmi o uskutočnenie tohto zámeru v základnom smerovaní umenia. Od zobrazovania vecí prešli k zobrazovaniu ideí: maliar sa stal slepým voči okolitému svetu a obrátil svoju pozornosť k subjektívnemu vnútornému životu.

**Ikonoklazmus.** Tvrdenie, že plastické umenia nového štýlu prejavili skutočnú averziu voči živým tvarom alebo bytostiam, zrejme nebude prehanané. Tento jav sa stáva očividným, ak porovnáme súčasné umenie s umením tých čas, keď sa z gotiky akoby z ľakého sna rodilo svetské maliarstvo a sochárstvo a renesancia zožlnala veľké úspechy. Rydlo a štetec sa s pôžitkom pridrižovali v zoru, ktorý poskytoval živočíšny alebo rastlinný model svojimi úpadkovými telesnými tvarmi, v ktorých pulzovala vitalita...

Prečo súčasný umelec pociťuje strach z napodobňovania úpadkových línií živých tiel a nahradzuje ich geometrickými schémami? Všetky nedostatky a omyly kubizmu nemôžu zasiahnuť skutočnosť, že určité dobu sme sa vyznávali v jazyku čistých euklidovských foriem.

Jav sa ešte komplikuje, keď si pripomenieme, že dejinami preiodicky prestupuje toto vyčistenie plastického geometrizmu. Už vo vývine prehistorického umenia môžeme vidieť, že senzibilita začína hľadaniu živých foriem a končí vysrhaním sa pred nimi ako pred formami, ktoré sa človeku spritvili a naháňajú mu hrôzu, uchytujú sa k abstraktným znakom, posledným pozostatkom živých alebo kozmických foriem. Had sa štylizuje do podoby meandry, slnko do svastiky. Niekoľko tento odpor voči živým formám prechádza do nenávisťi a vedie ku spoločenským konfliktom. Revolúcia proti obrazom vo východnom kresťanstve, semitský zákaz zobrazovania živých tvorov – inšinkt protikladný inšinktú ľudí, ktorí zdobili steny jaskyne Altamira – majú bezpochyby popri svojom náboženskom význame korene aj v estetickú senzibilitu, ktorej neskorší vplyv je evidentný v bizantskom umení.

Bolo by neobychajne zaujímavé pozorne preskúmať explózie ikonoklazmu, ktoré sa z času na čas prejavujú v náboženstve a v umení. V modernom umení evidentne pôsobí tento

zvláštny obrazoborecký pociť a jeho heslom by mohol byť onen Porfýriov odkaz, ktorí prevažali manichejci a proti ktorému tak bojoval Svätý Augustín: "Omne corpus fugiendum est". Vztáhuje sa očividne na živé tela. Aký je to zvláštny zvrät gréckej kultúry, ktorá bola v čase svojej kulminácie natoľko spriaznená so živými tvarmi!

**Negatívny vplyv minulosti.** Cieľom tejto eseje je, ako som už na to upozornil, posúdiť moderné umenie poukázaním na niektoré jeho charakteristické črtý. Avšak súčasne sa tento zámer dotýka obšírnejšieho okruhu otázok, ktoré si netrúfam vyriešiť na týchto stránkach, prenechávam ich osobným úvahám čitateľa. Zamerám sa na nasledovné:

Na inom mieste som poukázal na to, že umenie a veda práve preto, že sú najslabodnejšími aktivitami a ako také sú najmenej podrobené vplyvu sociálnych podmienok každej epochy, sú sferami, kde ako v prvých možno pozorovať akúkoľvek zmenu kolektívnej senzibility. Keď človek modifikuje svoj základný postoj k životu, začne sa prejavovať nový ráz umeleckej tvorby a vôbec celej duchovnej sféry. Subtilnosť umenia a vedy spôsobuje ich mimoriadnu citlivosť aj voči tomu najľahšiemu závanu duchovných stimulov. Podobne ako na dedine, keď ráno otvoríme balkón a pozorujeme dym nad domami, aby sme určili smer, akým cez deň bude fúkať vietor, tak s rovnakou meteorologickou zvedavosťou môžeme nazrieť do umenia a vedy nových generácií.

Najskôr však musíme definovať tento nový fenomén a až potom si môžeme kľásť otázku, akého nového životného štýlu je príznakom a poslom. Odpoveď by si vyžadovala preskúmať príčiny tohto nezvyčajného obratu umenia a bola by to tu prítazká úloha. Odkiaľ pramení táto žiadostivosť po "dehumanizácii", táto averzia voči živým formám? Pravdepodobne má aj tento, podobne ako každý iný historický fenomén, nespočetné množstvo príčin, ktorých preskúmanie by si vyžadovalo mimoriadnu intuíciu.

Nech by už boli príčiny akékoľvek, existuje jedna nanajvýš zrejmalá, hoci nemusí byť rozhodujúca.

Je ťažko oceniť, aký vplyv má minulosť umenia na jeho budúcnosť. V umelecom vnitornom svete dochádza k šoku či chemickej reakcii medzi jeho pôvodnou senzibilitou a už hotovým umením. Nesojí len pred svetom, ale aj vo vzťahoch k nemu, a v úlohe timočníka usilavne zasahuje do umeleckej tradície. Aký príbeh bude mať táto reakcia medzi pôvodnými pocitmi a krásnymi tvarmi minulosti? Môže byť pozitívna alebo negatívna. Umelec sa môže cítiť spriaznený s minulosťou a sám seba vnímať ako človeka ňou zrodeneho, jej dediča a zdokonaľovateľa – alebo v tej či onej miere objaví v sebe odpor voči tradíciám uznávaným umelcom. A tak ako v prvom prípade, keď umelec pociťí nemály pôžitok z toho, že sa začlení do formy vžitých konencií a opakuje niektoré osvedčené gestá, v druhom prípade nielen že vytvorí dielo, ktoré sa bude odlišovať od všeobecne uznávaných diel, ale bude mať rovnako silný pôžitok z toho, že jeho tvorba je v opozícii voči autoritatívne prijatým normám.

Na toto sa zvykne zabúdať, keď sa hovorí o vplyve večerajšku na dnešok. V tvorbe určitej epochy možno ľahko pozorovať úsilie o väčšiu alebo menšiu podobnosť s tvorbou predchádzajúceho obdobia. Naproti tomu je ťažko odhaliť negatívny vplyv minulosti a postrehnúť, že nový štýl sa často formuje prostredníctvom vedomého a zložitého popretia tradícií.

Ide o to, že ceste umenia od romantizmu až k dnešku neporozumieme, ak nevezmeme do úvahy ako činiteľa estetického pôžitku toto napádanie a posmievanie sa staršiemu umeniu. Baudelaire sa kochá v čiernej Venuši práve preto, že klasická je biela. Otvreď sa v umeleckých štýloch, ktoré nasledovali, zvyšoval podiel negatívnych, ba urážlivých prvkov, čo sa s pôžitkom považovalo za tradíciu až do tej miery, že dnes proli moderného umenia tvoria takmer výlučne negácie starého umenia. Je zrejme, prečo je to tak. Keď sa umenie v priebehu mnohých stáročí vyvíjalo kontinuálne, bez vážnejších narúšení súvislosti a bez historických katastrof, umelecká produkcia sa postupne hromadila a tradícia časom začala



prevažovať nad aktuálnymi podnetmi. Inak povedané, medzi rodiacim sa umelcom a okolitým svetom bolo stále viac tradičných štylov, ktoré znevažovali priamu, pôvodnú komunikáciu medzi umelcom a svetom. Boli dve možnosti: buď tradícia vyčerpá všetky originálne schopnosti, čo bol prípad Egypta, Byzancie a vobec Orientu, alebo prevaha minulosti nad prítomnosťou musí zmeniť znanienko a začne dlhé obdobie, v ktorom sa nové umenie postupne zbavuje starého, ktoré ho dusí. To bol prípad európskeho ducha, v ktorom dominuje futuristický inštrukt nad tvrdošijným orientálnym tradicionalizmom a "mutilizmom".

Značná časť toho, čo som nazval "dehumanizáciou" a averziou voči živým tvarom, prameni v tejto antipatii k tradicionalistickej interpretácii skutočností. Intenzita útoku je v priamej závislosti od vzdialenosti. Preto to, čo najviac opudzuje dnešných umelcov, sú umelecké techniky, ktoré dominovali v minulom storočí, napríklad tomu, že obsahovali pomerne veľa opozitných momentov voči starším štýlom. Nová senzibilita naopak prejavuje podporivú sympatiu voči časovo a priestorovo najvzdialenejšiemu umeniu, voči prehistorickým umeniu a divokému exotizmu. Ak máme povedať pravdu, to čo sa páči na týchto primitívnych dielach je – viac ako ony samotné – ich "prostota", t.j. absencia tradície, ktorá sa zatiaľ ešte nevytvorila.

Ak si teraz postavíme otázku, aký typ životného štýlu symptomatizuje tento útok na minulosť v umení, prekvapí nás zvláštna vízia obrovského dramatismu: koniec koncov, napadnúť všetko minulé umenie znamená obrátiť sa proti samotnému umeniu ako takému. Jebo čo je vlastne umenie, ak nie práve to, čo sa tvorilo doteraz?

Vari sa snáď pod maskou lásky k čistému umeniu skrýva presýtenosť umením, nenávisť k nemu? Ako je to možné? Nenávisť k umeniu môže vzniknúť len tam, kde existuje aj nenávisť k vede, štátu, vobec k celej kultúre. Vari v európskej hrudi kvasí nepochopiteľný hnec voči vlastnej historickej podstate, niečo podobné ako "odium profesionis", ktorý sa zmocňuje mniacha po dlhých rokoch pobytu v kláštore, averzia voči disciplíne a poriadku, ktoré sfomovali jeho život?

Ironický osud. Ako sme už uviedli, nový štýl v jeho všeobecnosti spočíva v eliminácii "ľudských, príliš ľudských" prvkov a v zachovaní čisto umeleckého materiálu. Zdá sa, že toto je veľkým povzbudením pre umenie. Ak sa však na vec pozrieme z iného uhla, prekvapia nás črtý, ktoré nemajú nič spoločné s opovrhnutím. Protirečenie je očividné a treba ho zdôrazniť: v konečnom dôsledku by to znamenalo, že moderné umenie je fenoménom s dvojnásobnou povahou, čo nás nakoniec vobec nemôže prekvapovať, nakoľko takými sú takmer všetky významné javy týchto rokov. Stačilo by trochu preskúmať politické udalosti v Európe, aby sme v nich našli rovnakú vnútornú rozpornosť.

Napriek tomu sa toto protirečenie medzi láskou a nenávisťou k tej istej veci trochu znižuje, ak sa umeleckej produkcii dneška prizrieme bližšie.

Prvý dôsledok, ktorý so sebou prináša zameranie sa umenia na seba samé, je ten, že sa zbavuje akéhokoľvek patetizmu. V umení zatiaľdom "ľudským" sa odlišuje vlastnosť typická pre život. Takéto umenie bolo veľmi vážnym, takmer posvätným ... Nová inšpirácia je vždy nevyhnutne komická. Celá vyznieva takto komicky. Môže byť viac alebo menej násilná, môže sa pohybovať od úprimného klaunovstva až po ľahkú iróniu, no komickosť nikdy nechýba. Neznamená to, že obsah diela má byť komický – to by spadalo do žánru alebo kategórie "humánneho" štýlu – ale že umenie vždy ironizuje, nech už je jeho obsah akýkoľvek. Hladať, ako som už predtým naznačil, fikciu ako takú je zámer, ktorý môže mať v úmysle len bodový duch. K umeniu pristupuje práve preto, že ho považuje za frašku. Je to to, čo najviac prekráča porozumeniu moderných diel "serióznymi" ľuďmi s menšou senzibilitou voči súčasnosti. Sú toho názoru, že maliarstvo a hudba mladšej generácie sú len "fraškou" – v horšom slova zmysle – a neprípúšťajú možnosť, že niekto v tejto fraške môže právom vidieť hlavné poslanie umenia a jeho blahodárnu potrebu. Toto umenie by naozaj bolo

"fraškou" v horšom slova zmysle, keby súčasný umelec chcel súťažiť s "vážnym" umením minulosti a keby si kubistický obraz vyzadoval rovnako patetický, takmer náboženský obdiv ako Michelangelove sochy. Dnešný umelec nás pozýva prežívať umenie, ktoré je žartom, ktoré je vo svojej podstate výsmechom seba samého. V tom spočíva komickosť novej inšpirácie. Namiesto toho, aby sa smialo niekomu alebo niečomu konkrétnemu – bez obete niet komédie –, nové umenie sa vysmieva umeniu.

Je zrejme, že tento osud nevyhnutnej irónie dáva modernému umeniu monotónne sfarbenie, pri ktorom si zúfa aj ten najtrpezlivejší človek, avšak súčasne stiera protirečenie medzi láskou a nenávisťou, na ktoré som predtým poukázal. Hnec sa obracia proti umeniu vášnemu a priazeň zasa k vŕžanému umeniu, k umeniu ako fraške, ktorá triumfuje nad všetkým, vrátane seba samej, tak ako v systéme zrkadiel, ktoré sa nekonečne odrážajú jedny v druhých a žiaden odraz nie je posledný, všetky sú výsmiešné a čisto imaginárne.

**Nedôležitosť umenia.** Pre človeka najnovšej generácie je umenie vecou bez závažnosti. Hneď, ako som túto vetu vyslovil, fákám sa pri uvedomení si jej nespočetných dôsledkov. Nejde o to, že komukoľvek z nás sa môže zdať, že umenie je bezvýznamným javom alebo že je pre nás menej dôležité ako pre človeka večerajška, ale o to, že sám umelec nazereť na umenie ako na nedôležitú aktivitu. Ale ani toto nevysvitluje správne skutočný stav vecí. Nie je to tak, že by umelca jeho tvorba a povolanie nezaťažovali, ale zaujímajú ho práve preto, že im chýba tento závažný význam. Problému porozumíme len vtedy, ak súčasné umenie budeme konfrontovať s tým, čím bolo umenie napr. pred tridsiatimi rokmi a vobec v celom minulom storočí. Počíta a hudba boli vtedy aktivitami veľkého dosahu: očakávalo sa od nich, že zachránia ľudstvo stojace nad ruinami náboženstiev a pred nevyhnutným relativizmom vedy. Umenie sa považovalo za dôležité v ušľachtilom zmysle. Bolo takým svojimi námietami, ktoré spravidia čerpali z najzávažnejších problémov ľudstva, a bolo ním aj pre seba samé ako ľudská schopnosť, ktorá poskytovala ľudskému rodu sebazdovodnenie a dôstojnosť. Museli by sme sami vidieť tie slávostné gestá, s akými vystupoval pred masami významný básnik či geniálny hudobník, gestá proroka alebo zakladateľa náboženstva, majestátne spôsoby štátnika zodpovedného za osud sveta...

Ak je možné tvrdiť, že umenie zachraňuje ľudstvo, je to len preto, že ho zachraňuje pred vážnosťou života a vzbudzuje v ňom neočakávané delirium. Znovu sa stáva symbolom umenia magická flauta Panova, ktorá rozžiarňuje ovice na okrají lesa.

Celé moderné umenie sa stáva zrozumniteľným a získava určitú veľkoleposť, keď ho interpretujeme ako pokus o nastolenie deliriva v starom svete. Predchádzajúce štýly zavádzovali k prepojeniu s dramatickými sociálnymi a politickými hnutiami alebo s hlbokými filozofickými a náboženskými prúdmi. Moderný štýl chce byť naopak blízky triumfu športu a hier. Sú to dva príbuzné javy s rovnakým pôvodom. V priebehu niekoľkých rokov sme sa stali svedkami toho, ako všetky stránky novín zaplavili športové komentáre, ktoré spôsobili strokotanie korôbov našej serióznosti. Úvodníkom hrozí skutočná skaza a nad hladinou vŕžazne veslujú pretetárske joly. Kult tela je trvalým symptómom chlapčenskej inšpirácie, lebo sa viaže k mladosti, zatiaľ čo kult ducha predznamenáva starobu, lebo sa dovtvára len potom, čo telo upadá. Triumf športu znamená vŕžazstvo hodnôt mladosti nad hodnotami staroby. To isté sa deje s kinematografiou, ktorá je telesným umením par excellence.

Ešte v mojej generácii sa vysoko oceňovali starecké maniere. Mladencovi túžili čo možno najkôr prestať byť chlapcom a rád napodobňoval unavenú chôdzu staršieho človeka. Dnes sa chlapci a dievčatá snažia predžiť si svoje detstvo a mladú chuť zachovať si a zdôrazniť svoju mladosť. Niet pochýb o tom, že Európa vchádza do veku deliriva.

Nesmie nás to prekvapovať. História sa pohybuje vo veľkých biologických rytmoch... Dejiny sa rytmicky kolíšu od jedného pólu k druhému a tak umožňujú, aby v niektorých



obdobíach dominovali mužské hodnoty a v iných ženské, alebo raz mladícke číry a inokedy zase číry zrelosti a staroby.

Výzor, ktorý vo všetkých smeroch nadobúda európska existencia, ohlasuje obdobie mladosti a chlapčensťva. Žena a starce musia ustúpiť obdobiu nadvlády mladých, a preto neudivuje, že sa zdá, akoby svet strácal svoju formálnosť.

Všetky charakteristické číry moderného umenia možno zahrnúť pod číru nedôležitosti, ktorá spočíva v tom, že umenie zmenilo svoj status v hierarchii ľudských snažení alebo záujmov. Tieto môžeme zobraziť ako sériu sústredných kruhov, ktorých rádius meria dynamickú vzdialenosť k stredu nášho života, kde pôsobia naše najvyššie snaženia. Všetky veci – vrátane alebo kultúrne – krúžia na rozličných orbitách viac alebo menej prítahovaných srdcom-centrom systémom. Povedal by som teda, že umenie, ktoré bolo predtým situované – podobne ako veda a politika – veľmi blízko k osi entuziazmu ako podpery našej osobnosti, sa posunulo smerom k periférii. Nestratilo pritom nič zo svojich vonkajších arnbútov, ale nadobudlo väčší odstup, stalo sa sekundárnym a menej dôležitým.

Snaženia o čisté umenie nie sú, ako sa to často myslí, márnivosťou, ale naopak veľkou skromnosťou. Postupne, ako sa umenie zbavuje ľudskej patetickosti, stráca bývalú dôležitosť – stáva sa čisto umením, bez akýchkoľvek iných nárokov.

Zo španielskeho originálu *La deshumanización del arte*. Revista do Occidente. S.A. Madrid 1970 preložila *Paulína Šišnišková*.