

3. *Compagnie*, Paris, 1980, str. 31. Práce byla přeložena samotným autorem pod názvem *Company*, London a New York, 1980. Uvedený překlad je však můj. Nejednoznačnost vztažného zájmena v románských jazycích ilustruje Leopardiho báseň, o níž budu mluvit níže.
4. „Three Dialogues with Georges Duthuit“ v *Proust*, New York, 1937; London, 1969, str. 103.
5. Srov. J. P. Stern, *Lichtenberg: a Doctrine of Scattered Occasions*, London, 1963, str. 270.
6. *Philosophical Investigations*, část I, par. 304.
7. *Proust*, str. 28; český překlad Samuel Beckett, „Proust“, v *Eseje*, přel. Petr Osolobě, Petrov, Brno, 1992, str. 48.
8. Tamtéž, str. 22–23; český překl. str. 44.
9. Tamtéž, str. 27; český překl. str. 47.
10. Tamtéž, str. 63; český překl. str. 75.
11. Tamtéž, str. 64; český překl. str. 75.
12. Tamtéž, str. 64; český překl. str. 77.
13. *Svět jako vůle a představa*, přel. Milan Váňa, Nová tiskárna Pelhřimov, 1998, I, 3, par. 51, str. 207.
14. Překlad je můj. (Český překlad vychází ze Scrutonova převodu, který si nečiní nárok na poetickou kvalitu a chce jen seznámit s obsahem Leopardiho básně. Pozn. překl.)
15. *Collected Poems*, London, 1955; New York, 1961, str. 67.
16. 1982, anglická verze *Mal vue, mal dit*, Paris, 1981.

DNEŠNÍ SNAHY O ESTETIČNO

Nerad bych rozmnožoval početné definice modernity nebo povzbuzoval domněnku, že na takových definicích nějak záleží. Nicméně když se lidé začali vymezovat jako moderní – jako jistým způsobem „oddělení“ od svých předchůdců, stojící vůči nim v jakémsi novém, reflektovaném vztahu –, cosi se ve světě změnilo. A to by mohlo sloužit jako jakási definice modernity: je to situace, kdy lidé podávají definice modernity. Je totiž velký rozdíl mezi tím, žije-li člověk v historii – což je pro racionální bytost nevyhnutelné – a žije-li podle nějaké představy historie a svého místa v ní.

Tuto věc lze vyjádřit ještě jinak, provokativněji. Moderní lidé nežijí v přítomnosti. Žijí minulost přítomnosti – každý okamžik srovnávají s tím, jak bude, dívají se naň z hlediska budoucnosti. Moderní lidé žijí, jako by do přítomnosti vstupovali z budoucnosti, a i přítomný okamžik, který se snaží zachytit, je zahalen mlhou své minulosti a padá jim z rukou do bezbřehého moře zapomnění. Když lidé tvrdí, že moderní svět skončil a že vstupujeme do postmoderního období naší kultury, pouze tím prozrazují, jak lpějí na modernitě v její nejnovější podobě, vynalézají jinou historickou kategorii, jíž by shrnuli a přivlastnili si minulost přítomného okamžiku a skrze niž by se dívali na svět, jako by jeho historie byla už napsaná.

Protože se lidé domnívají, že modernita je nevyhnutelný fakt, pokoušejí se ji prezentovat jako hodnotu. Tak vzniká panující dogma dnešního kulturního establishmentu, podle kterého se umělecké dílo opravňuje tím, že se ohlašuje jako návštěvník z budoucnosti. Na tom, že je prázdné, ošklivé, pornografické, nezáleží – soudy v tomto duchu se v každém případě pomíjejí jako „subjektivní“. Hodnota umění spočívá v jeho schopnosti šokovat: umění je tu od toho, aby nás burcovalo k vědomí naší historické tísně, aby nás nutilo sdílet představu přítomnosti jako něčeho už minulého a neuzitečného.

Tato vize umění žije z nevyvážené stravy. V malířství se nám neustále připomíná Salon z poloviny devatenáctého století – umění, které prý vůbec uměním nebylo, protože bezmyšlenkovitě čerpalo z repertoáru bezobsažných gest –, přičemž nikdy nechybí epizoda o odmítnutí Maneta jako „*peintre de la vie moderne*“. Ustavičně se mluví o ohromné síle, již uvolnilo Manetovo obrazoborectví, a o následujících experimentech, které zasazovaly systému jednu ránu za druhou, dokud se figurativní malířství nestalo věcí minulosti.

V hudbě se nám připomíná Beethovenova poslední symfonie a jeho pozdní kvartety, v nichž jako by omezení formy rozbila na kusy titánská síla; vyzvedává se opera *Tristan a Isolda*, jejíž chromatické harmonie napínají tonalitu do krajnosti, a hudba Stravinského, Bartóka a Schönberga, která svět nejdříve šokovala, aby pak našla stejné ospravedlnění jako zrušení figurativní malby. Starý jazyk se prý vyčerpal a ze snahy užívat ho i nadále mohou vzejít pouze kliše. Nový jazyk má hudbu zasadit do historického kontextu, uznat přítomnost jako něco odděleného od minulosti, jako novou zkušenost, jíž se zmocňujeme pouze tím, že ji chápeme jako „jinou“ než to, co bylo dříve. Avšak už v okamžiku, kdy se zmocňujeme přítomnosti, ji vnímáme jako minulou a sesazenou.

V architektuře se této rétoriky užívá k ospravedlnění paušálního odmítnutí klasické tradice – tradice, která mimochodem vydržela tři tisíce let. A opět se nám tu nabízí fádňá a jednostranná

strava příkladů: pomysleme jen, kolikrát si našel cestu do učebnic někdejší pavilon Miese van der Rohe z barcelonské výstavy – bylo to vlastně tolikrát, že se podle fotografií opět staví. Nebo si uvědomme, kolikrát byly Le Corbusierovy projekty uváděny jako paradigmaty moderní architektury, jako první pokusy obsáhnout podstatu architektury věku, který si je vědom své historické odlišnosti.

Stejný příběh se opakuje i v literatuře. Upozorňuje se na vyčerpání forem *fin de siècle*, na sentimentální výlevy poezie z doby Eduarda VII. a Jiřího V. a na nevyhnutelnost modernistické revoluce – revoluce, která přišla do anglické literatury velmi pozdě, až v dílech Eliota, Joyce a Pounda, ale od níž jsme se už nikdy neodvrátili. V poezii našel hlas naší éry svou ozvěnu teprve s *Průfockem*. A opět je to hlas palčivě si vědomý své historické pozice, zaznívající z budoucnosti do přítomného okamžiku, jen aby byl ke svému zděšení smeten do moře nenávratného času.

Existuje ale i jiná, pomíjená historie moderního umělce, která věc vidí ve zcela jiném světle a již ve skutečnosti vypráví řada velkých modernistů samotných a také těch opomíjených malířů, spisovatelů a skladatelů, kteří modernisty vůbec nebyli. Je to historie, jak ji interpretuje Eliot ve svých eseích a ve *Čtyřech kvartech*, Pound v *Cantos*, Schönberg v kritických pracích a v *Mojžíšovi a Áronovi* a Pfitzner v *Palestrině*. Cílem moderního umělce tu není roztržka s tradicí, nýbrž její znovuuchození, a to v situaci, na niž má umělecký odkaz jen nepatrný, či vůbec žádný vliv. Tato historie se nezabývá pomíjivostí přítomného okamžiku, nýbrž jeho přítomnou realitou; vidí jej jako *místo, do kterého jsme se dostali* a jehož povaze je třeba rozumět z hlediska kontinuity. Jestliže se v moderních podmínkách musí umělecké formy a styly přetvářet, není to proto, aby se zapudila stará tradice, ale proto, aby se obnovila. Snahou moderního umělce je zobrazit *moderní svět*, vyjádřit skutečnosti, které tu dříve nebyly a které je obzvlášť těžké postihnout. Toho ale nelze dosáhnout jinak než oživením tradice, která umělci umožní pracovat tak, aby do přítomného okamžiku vložil

duchovní kapitál naší kultury a ukázal, jaký skutečně je. Pro Eliota a jemu podobné nemohlo existovat žádné skutečně moderní umění, které by zároveň neusilovalo o ortodoxnost: které by se zároveň nesnažilo zachytit povahu a nedokonalost moderní zkušenosti tím, že ji uvede do vztahu k jistotám mizející kultury.

Tak se to přinejmenším jevílo skutečným modernistům v naší tradici. A stojí za to na chvíli se zastavit a rozlišit modernistického umělce od umělce, který je pouze moderní. O to, kdy „moderní“ svět začal, se historikové přou, ale můžeme snad říci, že existuje od osvícenství – tím nic nepokazíme, protože osvícenství je jen jiným jménem pro modernitu. Po většinu této doby se umění vyvíjelo – ale kontinuálně. To neznamená, že originalita je nějakým novým vynálezem. Právě naopak. Ale k tomu, aby byl člověk originální, není nutné odmítnout tradiční formy. Originalita není totiž co novost za každou cenu; nejméně originální umělecká forma je vlastně ta, která nabízí pouze něco, co tu ještě nebylo, jako je utrápené vtípkování Claese Oldenbura a Damiena Hirsta. Originalita Popeovy *Dunciady* a *Uloupené kadeře* je nezpochybnitelná; Pope ale využil veršovou formu a syntax, které předním zdokonalil Dryden. Málokterý skladatel je originálnější než Mozart, a přesto byl hudební jazyk, který užíval, společným vlastnictvím klasického období a začali ho vytvářet méně význační skladatelé jako Stamitz a J. C. Bach a k dokonalosti ho dovedl Haydn. Dalo by se říci, že originalita Popea a Mozarta je originalitou spíše obsahu než formy – schopností využít stávající formy uměleckého výrazu ke sdělení něčeho nového. To je ale příliš vágní – vyhýbáme se tím obtížnému kritickému úkolu popsat, co přesně je v Popeových verších a v Mozartově hudbě tak působivé. Nicméně Mozarta by navzdory vši jeho originalitě nikdo necharakterizoval jako „moderního“ umělce v tom smyslu, v němž byli moderní Beethoven a Berlioz. Přestože skládal v moderním období naší civilizace, v jeho umění není žádné vědomí modernity a nepohrává si se svou historickou pozicí – nebo jen nevinně a tu a tam, například když karikuje Händelův styl v áriích Doni Elvíry.

Umění se stalo moderním s romantickým hnutím a prvním účinkem této modernosti bylo předstírání starobylosti. V Goethově *Faustovi*, v románech a básních Waltera Scotta, v klasicistních malbách Davida a Géricaulta a v Goethem inspirovaném medievalismu *Symphonie Fantastique* odvrhlo západní umění svou historickou nevědomost a vydalo se hledat minulost. Do poloviny devatenáctého století byly náměty, symbolismus a jazyk anglické poezie skrz naskrz středověké, či přinejmenším předstíraně středověké. Wagner skládal středověké opery na aliterační verše a na obrazech v Salonu skotačili a dováděli faunové a nymfy, jako by na jejich mýtiny ještě nepronikla železnice. V hnutí prerafaelistů v malířství, v obrození gotiky (v němž Pugin spatřoval „obrození křesťanské architektury“) a v jazyce katedrálních vitráží v románech Williama Morrisa (který byl sám dogmatický ateista) – v tom všem se projevoval sklon k modernosti, která samu sebe popírala. Právě na tento druh moderního umění pak zaútočili modernisté. Většinou bylo totiž zcela strojené a evokací jiných, nereálných světů se snažilo vyhnout se realitě moderního života. A modernisté útočili nikoli na tradici, nýbrž jejím jménem. Ne že by umění nemělo právo dovolávat se ideálního a nereálního. Když ale Chaucer v *Rytířově povídce* evokuje ideální rytířský svět, je to dílem proto, aby ilustroval zcela reálný idealismus rytíře samého, a dílem proto, aby ukázal štěrbiny, skrze něž se obyčejný svět středověké Anglie změnil ve vznešenou a spasitelskou podobu sebe sama. Svět rytířských příběhů navazuje kontakt se středověkou realitou, realitou viktoriánské Anglie je však nepřekonatelně vzdálený.

Aniž chci snižovat neobyčejné dílo Beethovena, který byl snad prvním, kdo nám ukázal, jaká je skutečná duchovní cena umělce, vidí-li svět takový, jaký je, a nechává zaznít jeho úzkost, myslím, že by bylo spravedlivé mít za prvního skutečného modernistu v umění Baudelaira. Právě u Baudelaira se totiž dostává do popředí nový umělecký záměr – záměr nacházet krásu a hloubku v moderním životě, zasazovat přítomný okamžik do rámce, který nabízí tradice umělecké reflexe. Parnasovský jazyk Musseta a Leonta de

Lisle se vznášel vysoko nad bědnou realitou buržoazní Paříže – vlastně tak vysoko, že všechno dole vypadalo pouze jako dekorativní tapiserie, na níž se kontury lidského života vytrácely do neurčita. Pro Baudelaira bylo básnickým úkolem obsáhnout novou mravní zkušenost jejím vlastním jazykem, přitom ale tak, aby se zachovaly všechny rezonance poezie – a především onen přesah okamžiku, odkaz k nadčasovému významu, který je darem uměleckého výrazu. Eliot napsal, že „Baudelaire tím, že využil metaforiku všedního života, metaforiku špíny velké metropole, a především tím, že tuto metaforiku pozvedl na první úroveň – že ji podával takovou, jaká je, a přesto ji přinutil představovat ještě něco víc –, vytvořil pro jiné lidi způsob uvolnění a vyjádření“.¹ Avšak výraz „první úroveň“ neříká vše – stejně jako Eliotova poněkud nepřesvědčivá vsuvka. V jistém smyslu totiž platí i o sentimentálním braku, jako je například *Poslední odbočka do Brooklynu*, že svůj námět pozvedá ne-li na první, tedy určitě na třetí či čtvrtou úroveň a že ho nechává zobrazovat něco víc – přestože toto něco víc, většinou zejména *nostalgie de la boue*, již američtí spisovatelé spojují se sexuálními prohřešky, vůbec za zobrazování nestojí. Hloubka prožitku v Baudelairovi odpovídá jeho zhodnocení. Je tomu tak proto, že Baudelaire tento prožitek zasazuje do duchovního kontextu, který ukazuje, co skutečně znamená. Baudelaire si uchoval onen vzácný a vytrácející se dar, jímž je vědomí hříchu a vědomí pekla jako životního trestu za hřích. Jeho obraznost, která má tak blízko k životu, je proto prosycena i křesťanskou symbolikou a jeho básnické formy – zejména sonet – implicitně odkazují k lyrické nevinosti, již jeho námět popírá. Právě v tom spočívá Baudelairův modernismus – Baudelaire oživuje staré formy francouzského verše tím, že užívá v posuzování zkušenosti vědomě moderního člověka.

Právě Baudelaire napsal první ucelená pojednání o moderním malířství, shazující akademickou nabubřelost Salonů a požadující, aby byl malíř stejně jako básník věrný zkušenosti moderního města. *Le peintre de la vie moderne* ospravedlňuje Manetův realismus; ukazuje ale také, proč modernistovi záleží na tradici. Moderní ži-

vot nezachytíte zkrátka tím, že předložíte obrazy, na nichž je poznat – existují koneckonců obrazy moderního života na fotografických a fotografie je malbě na hony vzdálená, i když může (nemyslím člověku) připadat stejná. Moderní život vylíčíte, jen když předložíte jeho obraz, tak jak to dělají malíři – což znamená užívat štětec a barvy se stejně širokým záměrem, jak je užívali Tizian, Rembrandt a Gainsborough. Proto je moderní umění tak obtížné a proto je nutné být nejenom moderní, ale také modernistický. Modernista je totiž ten, kdo uvědoměle přetváří materiál právě proto, aby zpracoval staré záměry. Salonní umění Bouguereaua může v jistém smyslu vypadat tradičněji než Manetova *Olympie*. Je to ale pouze v tom smyslu, v němž může fotografie vypadat jako malba. Na hlubší úrovni jako tradiční malba vůbec nevypadá, stejně jako karikující nápodoba něčího gesta nevypadá jako upřímné lidské gesto. V Bouguereauově malbě jde o záměr jiného řádu, než je záměr, který vidíme na nějakém Raffaelově či Tizianově obraze. Manetův záměr však jiného řádu není: je to stejný záměr, avšak zpracovaný s jiným materiálem a s jiným poselstvím.

Manet samozřejmě v *Olympii* a *Snidani v trávě* vědomě odkazuje k tradici, zejména k Tizianovi a Giorgionovi. Nečiní tak ale proto, aby ohlásil svou novou perspektivu nebo aby si ironicky pohrával se ztracenými emocemi. Činí tak ze stejného důvodu, z jakého Baudelaire užívá sonet nebo Schönberg klasické formy – aby ozřejmil, že jeho záměry jsou blízké těm, které hrály ústřední roli v umění minulosti. Zde stojí za zmínku, že sama snaha být součástí tradice – a dokonce sám pojem tradice – je moderní jev. Umělci, kteří jsou ponořeni v tradici, si tuto skutečnost příliš neuvědomují. To, co musí pozdější generace záměrně znovuvytvářet, dělají instinktivně. Teprve v moderní době s jejími tiskařskými stroji, snadným cestováním, veřejnými muzei, koncerty a jinými podobnými nástroji šíření uměleckých představ bylo možné nahlédnout tradici jako celek a Simone Martiniho postavit vedle Delacroixe nebo Brahmse vedle Palestriny. V moderním životě je tomu zkrátka tak, že Manet musel znát Tizianovy obrazy. Obsedantní citace

umění minulosti, s nimiž se setkáváme u Picassa, Miróa, Bacona a Deraina, by byly v jiných dobách nemyslitelné nejenom v důsledku nedostatku informací, ale také proto, že pouze modernista v nich vidí smysl. Pouze modernista má problém, který mám na mysli: problém, jak zůstat věrný umění, které tu kdysi bylo a které je třeba přetvořit, má-li tu být i nadále.

Není však přehnané a neoprávněné předpokládat, že bylo nějaké jedno umění, které sjednocovalo velké malíře, spisovatele a skladatele naší kultury – že v tolika rozmanitých formách a počinech se projevoval jen jeden záměr? Samozřejmě se v nich projevovala řada záměrů, celá třída záměrů, z nichž žádný nelze vydělit jako nezbytný či dostatečný pro umělecké dílo. Přesto lze ale v této pavučině záměrů vysledovat dvě ústřední vlákna, která vysvětlují účel a hodnotu umění v naší tradici a jejichž absence bude vždy vnímána jako odklon od zavedené normy. Umění se v naší tradici rozvíjelo ze dvou trvalých podnětů – estetického a duchovního. Zatímco modernismus byl snahou udržet tyto dva podněty pohromadě, postmodernismus představuje kolaps, k němuž dochází, jsou-li od sebe odtrženy, je-li duchovní odhozeno a zbude-li jen estetično.

O estetickém podnětu máme všichni dobrou představu – je to podnět k tvorbě a k radosti z věcí jen pro ně samy, k potěšení z toho, jak věci vypadají a znějí, a k nacházení významu v jejich projevech. Estetický podnět je, jak se domnívám, lidsky univerzální, a přežije dokonce i úpadek kultury, která z něho vyrůstá. Umění se snad stane prázdným, sentimentálním či antisociálním, nějaké umění tu ale bude vždy. „Postmoderní“ svět nám nabízí spoustu příkladů, kde to je zcela evidentní – třeba Warholovu afektovanou sebedeparodii, Oldenburgovy směšné triviality či krutý nihilismus Guns N' Roses a Nirvany – věci, na které se lidé dívají, které poslouchají a snad se s nimi i ztotožňují, ale jen kvůli nim samým a bez odkazu k nějakému jinému účelu. I tyto věci nesou tak jako všechny kulturní artefakty poselství – to ale není hlavním účelem jejich produkce. Mají především upoutat pozornost určitého publi-

ka a k tomu využívají dokonalou obeznámenost s veřejným vkusem a s prostředky, jak se tomuto vkusu vnutit.

Modernistické úsilí bylo reakcí na pocíťované nebezpečí, že se estetický podnět oddělí od komplexního uměleckého záměru a že umění začne být prázdné, mechanické, bude se jen opakovat a zavládnou v něm kliše. S něčím takovým se setkáváme v moderní populární kultuře – s kliše formy a výrazu, spojenými s pocity tak kýčovitými a falešnými, že nás nikdy ani nenapadne, že by je snad někdo mohl mínit vážně (například taková Madonna). V populární kultuře existuje estetický podnět odděleně od jakéhokoli duchovního obsahu: není tam ani stopy po umělecké hodnotě, zbývá jen hra s prázdnými formami, jako jsou například akordové sekvence heavy metalu nebo stereotypní situace a banální dialogy v seriálu *Star Trek*. Poselství, které je tu obsaženo, se přenáší automaticky, bez využití umění. Otřelé prostředky heavy metalu – elektrické akordy, deformující zesílení a mechanický rytmus – nesou své poselství nezávisle na jakémkoli hudebním umění, přesně tak, jak nám zavírací špendlík v nose nehledě na um, s nímž byl propíchnut, říká „polib mi prdel“. Poselství se tu *nemění*. Smazává každý potenciální umělecký záměr, protože mu znemožňuje, aby se orientoval na něco jiného než na předem danou reakci kolektivní nevole. Stejně tak ruší jakýkoli umělecký záměr i pornografie stavějící nám před oči nějaký objekt, který zcela pohlcuje naši pozornost. Heavymetalová poselství jsou zcela jiná než významy přenášené hudbou v naší klasické tradici. Posuďme jeden známý příklad: tzv. Tristanův akord lze odděleně od kontextu popsat jako o půl tónu sníženou septimu, ale mimo kontext neznamená vůbec nic, protože v kontextu znamená víc, než lze říci slovy. Jeho význam není neměnný, a připouští naopak neomezené možnosti v závislosti na intervalech, orchestraci a zřetelnosti čtyř základních hlasů a na tom, jak jsou rozvedeny v harmonii, která je doprovází. (Jinak jsou rozvedeny v úvodu *Tristana a Isoldy*, jinak na konci a ještě jinak v závěrečném spojení motivů rýnského zlata a bolesti v *Soumraku bohů*.)

Co přesně mám na mysli duchovním podnětem? Abych to vyjádřil stručně, západní umění – a snad veškeré umění, které si získalo naši trvalou lásku – motivoval náboženský účel. Nemyslím tím, že naše umění bylo vždy ve *službách* náboženství nebo že je podněcoval nějaký doktrinářský nebo církevní cíl – nic takového. Myslím tím, že naše umění čerpalo ze zkušeností, které jsou základem náboženství, a že tyto zkušenosti dále prohlubovalo, čímž poskytovalo světskou obhajobu posvátného pohledu na lidský život. Za díly, jako jsou *Las Meninas* nebo *Sardanapalova smrt*, se skrývá stejná vize, jaká číší z *Pašijí svatého Matouše* nebo z *Božské komedie* – představa lidského života jako něčeho, na čem záleží, a záleží na tom tolik, že to ani nejde vyjádřit. I když chce umělecké dílo doložit falešnost náboženského světového názoru a ukázat nám, jako to udělali Rilke a Lawrence, že jsme tady a teď vykoupeni ve své smrtelnosti, oživuje je stejný zdroj náboženského elání; hledí za smyslové a nahraditelné k významu, který nás nějakým způsobem odděluje od zbytku přírody a ospravedlňuje náš průchod světem. Umění samozřejmě nemusí být vážné; v naší tradici je naopak hodně jasu, komična a hravosti. Proč jsou ale Shakespearovy komické postavy a Mozartova hravost tak vznešené? Jistě proto, že jsou podepřeny úctou k lidskému životu, která je pravým opakem hrubého vtipkování. Mozart i v těch nejhravějších momentech obklopuje život gloriolou a situaci tady a teď podává v jejím posvátném charakteru.

Nejlepší bude ilustrovat to, co mám na mysli, na nějakém příkladu. Volím-li T. S. Eliota, není to jen proto, že je podle mne největším modernistou v naší literatuře, s jehož schopností utvářet jazyk nutný k vylíčení moderního života se může poměřovat jedině Joyce, ale také proto, že svými eseji stejně jako poezií vytvářel kritickou atmosféru, v níž vyrůstala má generace. Eliot se postavil do vědomé opozice k artušovskému soumraku anglické poezie. Měl za to, že nabubřelá poetická dikce a zpěvný rytmus básníků z doby panování Jiřího V. prozrazují morální slabost: neschopnost vidět život, jaký skutečně je, a cítit, co je třeba cítit ve vztahu ke zkušenosti,

kteří je nevyhnutelně jen naše. Tato neschopnost se podle něho neomezuje jen na literaturu, ale poznamenává celý moderní život. Hledání nového jazyka a způsobu vyjadřování je tak součástí obecnějšího hledání reality stojící za moderní zkušeností. Ze stejné kritické filozofie vycházela jako útok na novoromantiky i Eliotova hluboká nedůvěra v sekulární humanismus a lehkomyšlné pokrokářství Shawa a Wellse. Humanista se se svým mýtem o dobrotě člověka utíká k pohodlnému klamu. Žije ve světě předstírání, aby se vyhnul skutečnému citovému břemeni, které nese ten, kdo věci vidí tak, jak jsou. Tuto slabinu má velká část poezie edvardovského období – zlozvyk sentimentálnosti, který nás nutí nejenom mluvit a psát v klišé, ale také *cítit* v klišé, abychom se nemuseli znepokojovat pravou povahou naší situace. Jak to Eliot vyjádřil později pomocí výrazu vypůjčeného od Mallarméa, úkolem modernisty v umění je „očistit dialekt kmene“, tj. nacházet slova, rytmy a umělecké formy, které se znovu dostanou do kontaktu s naší zkušeností – ne zkušeností mou nebo tvou, ale *naší* – zkušeností, která nás sjednocuje jakožto ty, kdo žijeme zde a nyní.

Eliotův umělecký modernismus byl začátkem duchovního hledání, které skončilo, až když Eliot přijal křesťanské náboženství v jeho specifické a omezené podobě dané doktrínou a liturgií anglikánské církve. Jak k tomu došlo, lépe pochopíme, načrtne-li paralelu s myslitelem, kterého Eliot neměl rád – Nietzsche. Podle Nietzscheho vyplynula krize modernity ze ztráty křesťanské víry. Ztráta víry byla nevyhnutelným důsledkem rozvoje vědy a poznání. Lidstvo ale ve skutečnosti bez víry žít nemůže – a pro nás, kteří jsme zdědili zvyky a představy křesťanské kultury, musí být touto vírou křesťanství. Odstraňte víru, a odstraní nejenom jádro doktríny; nezbude čistá, ničím nepoznamenaná krajina, v níž je člověk konečně vidět takový, jaký je. Odstraní tím také schopnost chápat jiné, důležitější *pravdy* – skutečnosti naší situace, jimž bez pomoci víry nelze náležitě čelit. (Například skutečnost naší smrtelnosti, která není zkrátka jen vědeckým „faktem“, který je třeba přidat k naší zásobě poznatků; je neodbytným *prožitkem*, kte-

rý se dotýká všech věcí a mění pohled na svět.) Nietzsche v tomto dilematu zbrkle přijal jako řešení popření jakékoli nezávislosti pravdy – prohlásil, že „žádná pravda není“, a na troskách náboženství i vědy začal stavět filozofii života jménem čistě estetického ideálu. Eliot si uvědomoval absurdnost takové reakce i záměrnou izolaci člověka, který se k ní uchýlil. Paradox tu však zůstává. Pravdy, na kterých Eliotovi záleželo, jsou skutečnosti *citu*, pravdy o *tíži* lidského života a realitě lidského citového postojení. Věda tyto skutečnosti nečiní o nic pochopitelnějšími; právě naopak, pouští do lidské duše spoustu preludů – liberalismus, humanismus, utilitarismus atd. –, které ji rozptylují marnou nadějí na vědeckou morálku. Výsledkem je zkaženost samotného jazyka cítění, úpadek od citlivosti k sentimentálnosti a zahalování lidského světa. Tento paradox tedy spočívá v tom, že nám klamy náboženské víry umožňují chápat skutečnosti, na nichž záleží. Vědecké pravdy, obdařené absolutní autoritou, naopak věci, které jsou důležité, zakrývají, a lidská realita se tak stává nepochopitelnou. Eliotovo řešení tohoto paradoxu určila cesta, která ho k němu původně dovedla – cesta poezie s bolestnými příklady básníků, jejichž preciznost, vnímavost a upřímnost byly důsledkem křesťanské doktríny. Řešením bylo přijmout křesťanskou víru – ne tak jako Tertullianus, *protože* je to paradoxní, ale spíše navzdory tomu.

Konverze nebyla pro Eliota pouze otázkou uznání Kristovy pravdy. Byla také vědomým gestem *přináležitosti*, v němž spojil svou básnickou práci s určitou historickou kulturou. Kultura se v Eliotově myšlení spojovala s daným místem a zároveň místně omezená nebyla, byla přítomná i nadčasová, bohatstvím společnosti posvěceným časem. (Řečeno poněkud heideggerovsky, kultura byla pro Eliota způsobem *pobytu*.) Toto bohatství můžeme předat dál, pouze pokud se tohoto dědictví ujmete. Proto musíme naslouchat hlasům mrtvých a snažit se postihnout jejich význam v těch krátkých, prchavých momentech, kdy „historie je teď a v Anglii“. Pouze v náboženském společenství jsou takové okamžiky součástí každodenního života. My, lidé žijící v moderním

světě, musíme jak náboženství, tak kulturu *získávat* za cenu velké oběti. Je to ale oběť, na níž závisí všechno. A tak se zvláštní cestou stává modernistický básník tradicionalistickým kazatelem a stylistická úroveň jednoho se spojuje s duchovní úrovní druhého. Obnova umělecké tradice je také znovupotvrzením ortodoxie.

Eliotova pouť k anglikánství představuje zcela osobní pokus jednotlivce nahradit nedostatky moderního života a zároveň oživit svou múzu. Cesta, po níž se vydal Eliot, je už dnes zarostlá a vede jen k opuštěným ruinám. Oprávněně bychom mohli pochybovat, zda lze navrátit duchovní dimenzi do lidské zkušenosti příklonem k nějaké zavedené víře. Přinejmenším lze tvrdit, že budeme-li chtít doplnit svůj estetický přístup jen *tímto*, můžeme si být docela jisti, že umění, jak jsme je dosud chápali, nemá velkou naději na přežití. Stojí za to zmínit se o vnitřním paradoxu Eliotova konečného potvrzení víry: že neosobního a objektivního pohledu na věci dosahuje pouze díky zcela osobnímu a subjektivnímu náboženskému postoji a že k obraně ortodoxie ve *Čtyřech kvartetech* využívá nejenom ortodoxní křesťanská přesvědčení a symboliku, ale také předsokratovské a buddhistické prvky, s nimiž se setkal nikoli v životě, ale jen v literatuře.

Eliotova duchovní pouť je tedy spojena s otázkou, již se zabýval v tolika esejích – s otázkou přesvědčení. V souvislosti se Shelleyem, jehož neukázněný a (řečeno bez obalu) pubertální světový názor ho odpuzoval, napsal následující:

Pokládá-li čtenář doktrínu, teorii, přesvědčení či „pohled na život“, které se mu předkládají v básni, za koherentní, zralé, podložené zkušeností, nepředstavují žádnou překážku, která by mu bránila báseň vychutnat, ať už je sám akceptuje, či odmítá, schvaluje, či odsuzuje. Vnímá-li je ale jako dětinské nebo nedostatečné, mohou pro něho, pokud uvažuje hlouběji, znamenat téměř naprostou zábranu.²

Nemusíme souhlasit s přesvědčením vyjádřeným například v *Božské komedii*, abychom uměli ocenit a prožít zvláštní hloubku

a imaginativní sílu, s nimiž je toto přesvědčení podáno, a abychom měli pochopení pro zkušenost, která je ztělesňuje. Totéž platí o *Čtyřech kvartetech* a *Elegiích z Duina*. V uměleckých dílech stále častěji hledáme obrazy upřímného přesvědčení, protože právě to nám uniká. *Pašije svatého Matouše* nebo Ducciovy vize nebeské slávy nás dojmají nikoli navzdory našim pochybnostem, nýbrž kvůli nim. Nemusíme sdílet Bachovo náboženské přesvědčení, abychom mohli ocenit hudbu, která je vyjadřuje. Právě naopak; hudba toto přesvědčení zpracovává a proměňuje je z doktríny v „estetickou myšlenku“ (řeceno Kantovým jazykem). Bachovo přesvědčení se tím zpřístupňuje ve smyslové formě; zpřístupňovat je moderním vzdělaným posluchačům intelektuální argumentací by bylo marné. Na umění minulosti pro nás není nic důležitějšího než jeho schopnost seznámit nás se zaniklými podobami lidských přesvědčení tak, abychom mohli imaginativně nahlédnout, jaké je vidět svět, jak se *tehdý* nazíral, a být jeho součástí.

Umění je nejvyšším kritériem upřímnosti; je to jediná věc, kterou nelze předstírat. K tomu, aby člověk vytvořil opravdové umělecké dílo, potřebuje hluboké přesvědčení, i když ocenit dílo může být schopen i bez něho. Hlubokým přesvědčením nemyslím politizované řeči, jimiž se ospravedlňuje valná část dnešního umění. Myslím tím vizi lidského života, která nám umožňuje plně žít, přijmout svou smrtelnost a rozpoznat v hloubce zkušenosti hodnotu naší existence. Otázkou, jíž musí modernistický umělec čelit, je, zda lze takovou vizi získat bez náboženského přesvědčení. Nemělo by nás tedy překvapovat, že mnozí modernisté se ve svém náboženském přesvědčení přikláněli k tradiční víře – připomeňme jen Stravinského, Messiaena, Brittena, Matisse nebo Henryho Moorea. Moderní umělci se mohou svého náboženského přesvědčení zříci nebo je ztratit. Často s ním ale ztrácejí také svůj modernismus, jak se to stalo Richardu Straussovi nebo Ralphu Vaughanovi Williamsovi; potom se mohou pokusit vynalézt nové, subjektivní náboženství, které by to staré nahradilo (jako Rilke, Lawrence nebo Joyce z doby *Plaček nad Finneganem*). Mohou – tak jako Beckett

ve svých románech a hrách – nabídnout úvahu o chybějícím Bohu nebo jako Orwell v románu *1984* vykreslení d'ábla. Modernisté, kteří nebyli schopni přihlásit se k náboženství svých předků, se někdy pokoušeli vyjádřit svou uměleckou touhu skrze náboženství jiných: Picasso tak záhy podlehl kouzlu umění Afriky, což ho v pravý čas zachránilo před stereotypní sentimentalitou jeho „modrého období“. Jiní hledali zmizelé podoby zbožnosti na venkově, jak je to patrné ve Stravinského *Svěcení jara*, v Eliotově *Pusté zemi*, v Yeatsově zájmu o keltskou kulturu nebo u Janáčka, Vaughana Williamse a Bartóka. Ať už si to uvědomovali, nebo ne, vydávali se na duchovní pouť a hledali stopy zapomenutých kmenů. Nejvýmluvnější je podle mne v tomto ohledu skutečnost, že když náboženský motiv z díla nějakého autora zmizí, celý jeho modernistický projekt se zhroutí. Výsledkem pak může být například sterilní masová produkce Picassa z jeho posledních let nebo suchopárný perfekcionismus Bouleze, jehož *Marteau sans maître* přežívá v archivu jako zapomenutá vylisovaná květina v herbáři modernismu, memento mori, které tu a tam studujeme, abychom je pak zadumaně vrátili do jeho hrobu.

Udržet při životě modernistický projekt je stále těžší a stojí za to uvést několik důvodů, proč tomu tak je. Víra už není danost, ale buď křehký pozůstatek, nebo těžce získaný osobní výtěžek. Touha po náboženství – i když ji někteří okázale popírají – přitom propuká v monstrózních a děsivých podobách, například v křečích hnutí New Age, které krátce zachvacují mladé lidi, podobně jako tomu bylo v případě dnes již vyhaslých sopek fašismu a komunismu. Každá znamená vlnu kolektivního pocitu, v níž lidé ztrácejí sami sebe a která zaplavuje duši a tiší bolest osamění. Pro tyto falešné náhražky náboženství je příznačné něco, co modernismus odsuzuje – sentimentalita, tedy touha po blaženosti nějaké heroické či očist'ující vášně, kterou by však člověk nemusel hluboce prožívat. Snaha dát těmto náhražkám umělecký výraz jde nevyhnutelně cestou oficiálního umění komunistických a fašistických společností: socialistický realismus i hudba New Age vždy zůstanou na úrovni kýče.

Stejně ničivá je pro modernistický projekt bezprecedentní rozluka mezi vysokou a lidovou kulturou – mezi kulturou „těch, kteří vědí“, a kulturou obyčejných lidí. Tuto propast ještě prohlubuje rutinizace modernismu. Dlouho se předpokládalo – zejména v hudbě a výtvarném umění –, že ve sféře vysokého umění nelze vytvořit žádné autentické dílo, které by nějakým způsobem nezpochybňovalo očekávání publika, jemuž bylo určeno. Umění musí neustále pohoršovat – musí být vidět, že vychází z lůna budoucnosti, plně vyzbrojené proti buržoazní slabosti pro utěšivé a krásné. Je-li už veřejnost tak imunní vůči šokům, že krátký záchvat pohoršení vyvolá už jenom mrtvý žralok ve formaldehydu, nemá umělec jinou alternativu než vyprodukovat mrtvého žraloka ve formaldehydu – to je to jediné autentické gesto, které zbývá. Místo „tradice nového“ Harolda Rosenberga tu máme „kliše nejnovějšího“.

Zde bychom si měli připomenout jeden zvláštní fakt moderní historie. Velcí modernisté byli katolíci, byli otevření a palčivě si uvědomovali potřebu budovat mosty k veřejnosti, jejíž očekávání rozrušovali. Nakonec byli, tak jako Eliot, Picasso, Henry Moore a Stravinský, lidmi, jimž záleželo na tradiční kultuře, skutečně milování. Ale protože byli složití, vyrostla kolem nich třída rozumbradů, kritiků a impresáriů, jejichž hlavním zájmem bylo propagační nesrozumitelného a urážlivého stavět na odiv svou vlastní blazeovanost. Tato třída impresáriů vděčí za mnohé patronaci státu, který je dnes hlavním zdrojem financování umění; vyznačuje se povznesenou neodpovědností typickou pro všechny byrokracie, které mají moc odměňovat „experty“ pověřené kontrolou průběhu byrokratického procesu. Vychovává nový typ osobnosti – „stárnoucího stíhače trendů“, který musí být stále „in“. Vyrostl na snobství zmizelé éry a je odhodlán jít s dobou, přestože době, s níž rádoby jde, rozumí stále méně. Od války neměl nikdo na historii britské hudby tak dalekosáhlý vliv jako sir William Glock, který poté, co byl pověřen vedením hudebního vysílání BBC, uvalil klatbu na všechny tonální skladatele. Naši velcí žijící symfonikové – George Lloyd a Robert Simpson – tak zůstávají mase vzdělaných posluchačů nezná-

mí a skladatelé s menším nadáním, jako například Maxwell Davies a Harrison Birtwistle, se povyšují na úroveň superhvězd a jsou náležitě dekorováni rytířskými tituly za služby harmonii.

Jak v člověku s tímto typem osobnosti pohasne oheň mládí, začne mít stále silnější averzi k citu ve všech jeho formách. Z jeho vybíravé nechuti vůči kýči se stane pruderní obava ze všeho, co by se mohlo – ve špatných rukou – v kýč proměnit. Důsledky vidíme zcela živě na moderních operních inscenacích, které většinou vznikají v mozcích takovýchto lidí (jmenujme alespoň Jonathana Millera) a bez výjimky jsou pojaty tak, aby udusily všechny stopy romantického a heroického cítění a aby každé, i to nejvíce srdceryvné drama zahalili sterilní gázou ironie.

Jakmile modernismus institucionalizovala státní byrokracie, ztratil charakter snahy o znovuobjevování tradice a stal se pouhou estetickou hrou, která nemá o nic větší význam než okolní populární kultura; vyznačuje se pouze tím, že odhodlání ji přetřpět je známkou jakési erudovanosti. Existence významných finančních pobídek uspíšila smrt tradiční malby, protože devalvovala fond uměleckého poznání a umožnila, aby se menší talenty obešly bez pokory, jež by jim jinak nedovolila vystoupit před zraky veřejnosti. Abstraktní malířství se tak vydalo zcela novým směrem. Místo aby bylo tím, čím bylo pro Mondriana, Bena Nicholsona a Kleea, tedy uměním abstrakce, stalo se metodou konstrukce. A abstrakce je opakem konstrukce. Formu můžeme z přírody abstrahovat, jenom když umíme věci namalovat tak, jak jsou. Konstruovat ji můžeme, i když neumíme přírodní svět ani malovat, ani pozorovat. Umělec jako Nicholson abstrahoval vizuální podstatu z předmětného tvaru, aby odhalil skrytý význam věcí kolem sebe. Šel dál po cestě, již nám vyznačil Paul Cézanne. Malíř nového typu konstruuje formy z abstraktních prvků – z tvarů, linií a barev, které pro něho nikdy nemuselo zalévat světlo reality a jež neobklopuje význam, který vidíme kolem sebe. Nemohou mít jiný účel než šířit image umělce nikoli jako pozorovatele, ale jako tvůrce svého světa – světa, který proto není o nic větší než sféra jeho soukromých emocí. Vý-

sledkem je náhlé a katastrofální ochuzení uměleckého záměru a úpadek abstraktního umění směrem k čmáranicím Twomblyho a žalostné nabubřelosti Schnabela.

Stejně ničivá je tendence umění – a abstraktního umění především – okupovat veškerý prostor, zabírat každý dostupný centimetr podlahy, stěny či stropu, aby se z našeho zorného pole vyhnalo všechno, co není umění, všechno, co je pouze příjemné, ozdobné a nenáročné. Zvlášť příznačné je opuštění rámu. Když si své publikum hledala první impresionistická díla, byla izolována v barokních a renesančních rámech, jejichž živá provedení a nepřehlédnutelné symetrie omezovaly malby na jejich vlastní prostor a uchovávaly jejich simultánní identity – na jedné straně byly součástí vybavení interiéru, na straně druhé výhledem do imaginárních světů. Byl v tom takt, skromnost a bezelstnost, které v publiku vzbuzovaly důvěru a dávaly umělcovu záměru formu. Obraz v rámu nemá hranici: je rámem *odříznut*, čímž vzniká iluze světa, na který jakoby hledíme z okna. Projdeme-li rámem, vstoupíme do obrazu; každodenní realita a umělecké dílo se navzájem nesměšují. Moderní abstrakce mají rám zřídka; často jsou vlastně nezarámovatelné, protože se vzpouzejí zákonům symetrie, které by nám je umožnily prostorově omezit. Imperiálně se roztahují a neuznávají žádnou mez své svrchované vlády nad plochou stěny – jsou zkrátka a dobře navrženy pro veřejné galerie, nikoli pro obývací pokoje. Vyžívají se ve své schopnosti ničit náš svět, a místo aby tvořily pozadí lidského života a čekaly, až si jich všimneme, dožadují se, aby se lidský život odsunul do pozadí jejich nabubřelých gest.

Tyto trendy bychom měli uvést do souvislosti s kýčem a fobií z kýče. Díváme-li se zpátky do prehistorie moderní kultury, najdeme příležitostná sklouznutí do sentimentality – jasně to pozorujeme například u Murilla a Greuze. Objevíme také umění, které je mechanické a nadužívá klišé – jako velká část Telemannova a Vivaldiho díla. Nenajdeme ale nic, co by se dalo bez přehánění charakterizovat jako kýč. Umění přírodních národů, umění středověkých kameníků a vitrážistů, umění minesengrů a básníků Eddy a ság –

všechno to bylo naivní a skromné. Kýčem ale nic z toho není a ani být nemůže. Toto umění nikdy nevyvolává ono neomylné zvedání žaludku, pro které má jidiš výraz „juk!“ a které je naší spontánní reakcí na kýč ve všech jeho podobách. V jistém okamžiku na konci osmnáctého století se to všechno změnilo. Dnes už stačí, aby se primitivní kultura dostala do kontaktu se západní civilizací, a nemoc se rozšíří. Připomíná to situaci, kdy koloniální dobrodruhoví zachraňovali domorodce před temnotou, a přitom je nakazili tuberkulózou a neštovicemi, které pro ně byly smrtelné. Velká část afrického umění je dnes kýčovitá; před sto lety se tam kýč nevyskytoval.

Kdybych se měl odvážit další definice, řekl bych, že kýčovitě umění je umění vytvářené někým, kdo nemá představu o tom, co to umění je – o jeho výrazovém a duchovním potenciálu –, ale kdo se přesto snaží s využitím uměleckých prostředků falšovat realitu a přizpůsobit se zlozvyku citové lenosti. Svět kýče je světem příjemného předstírání, sladkých příslibů, okamžité odměny. Kýč sám je pseudoumění – umění, které si nárokuje status, jehož nemůže dosáhnout. Jeho odpudivost spočívá v tom, že nás zve k následování jeho sebeklamu, že se nám vlichocuje, abychom se snížili k účasti na předstírání.

Podstatnou část naší dnešní situace lze chápat jak reakci na tento pozoruhodný jev, který podle mne ještě nikdy v historii nenastal. Kýč odráží naši duchovní roztěkanost a naši neschopnost nejenom si vážit lidského ducha, ale také přinášet oběti, které vytvářejí lidského ducha z neustálého proudu přirozenosti. Kýč ani není čistě estetický jev. Kýčovitý může být každý obřad, každý projev citu – a nutně bude kýčovitý, neovládne-li ho přísná a kritická povaha. (Podívejme se na disneylandovské podoby monarchických a státních ceremonií, které rychle vytlačují staré vznešené obřady.) V jedné z mála studií o tomto jevu navrhuje Hermann Broch, abychom hovořili nikoli o kýčovitém umění či kultuře, nýbrž o „Kitsch-mensch“ – kýčovitém lidském typu –, který v této kultuře žije a také ji vyžaduje.³ A zde máme další důvod k pochybnostem o tom, zda je ještě dnes možná eliotovská pout'. Kýčem je dnes totiž prolezlé také náboženství. „Modernizace“

mše a anglikánské bohoslužby je ve skutečnosti jejich zkýčova-
těním, a liturgické umění tak zasáhla stejná choroba. Samozřej-
mě existují i dobré protipříklady – Stravinský a Britten složili na
konci svého života liturgickou hudbu dokonalé krásy a čistoty
a v této tradici dnes pokračuje i Arvo Pärt. Tato hudba ale nemá
žádný vliv na každodenní bohoslužby v křesťanských kostelích,
které jsou rozpačitými připomínkami faktu, že náboženství, po-
kud existuje, ztratilo vznešenou zaměřenost k Bohu a místo toho
se obrátilo ke světu masové výroby.

Eliot měl jistě pravdu, když předpokládal, že kýč nepřekonáme
uměním samotným: obnovit tradici znamená také přeuspořádat
naš život, což vyžaduje nejen estetickou, ale také duchovní kázeň.

Oficiální umění, které bychom mohli označit jako byrokratický
modernismus – umění takových básníků jako Peter Reading, skla-
datelů jako Brian Fernyhough, malířů jako Frank Stella a perfor-
mátorů jako Christo –, odvozovalo své oprávnění po dlouhou dobu
z fobie z kýče. Na návraty ke srozumitelnosti a narativní přímosti
(o které se v malířství pokusili například John Wonnacott a David
Inshaw) se hledělo s podezřením: zdálo se, že programově ignorují
cestu vedoucí ke kýči, na níž umělec zbloudí, jakmile odloží lam-
pu, již rozsvítili Baudelaire a Manet, aby nám ukazovala správný
směr. Ale skutečné snahy o překonání kýče – snahy, která tolik
stála Eliota (stála ho, jak říká v závorce, ne méně než všechno) –
jsou oficiální umělci modernismu stále méně schopni, či nejsou
ochotni ji podstoupit.

Kdybych se měl pokusit ještě o jednu definici, charakterizoval
bych postmodernismus v umění jako „preventivní kýč“. Když si
umělci uvědomili, že modernistická přísnost už není udržitelná –
protože modernismus začíná vypadat jako to, co už tu bylo, tedy
vůbec nic moderního –, přestali se kýči vyhýbat, a naopak ho přijí-
ali, jako například Alan Jones a Jeff Koons. Nejhorší věc je dopustit
se kýče mimoděk; daleko lepší je vytvářet kýč záměrně, protože
potom už to vůbec není kýč, ale jakási rafinovaná parodie. Tento
postoj triumfoval v architektuře, která se v posledních letech věnu-

je tvorbě objektů, jež snad ani nejsou myšleny vážně, a uvádějí se
proto v jakýchsi uvozovkách. Je podivné, že tak málo lidí vidí, co
je ve skutečnosti za budovou Lloydovy společnosti od Richarda
Rogerse. O této zručnosti však stejně jako o dílech Jeffa Koonse
platí, že motivem při jejich tvorbě byla fobie z kýče a výsledkem
preventivní kýč – kýč nestoudně se vysmívající sám sobě.

Takové příklady nám ukazují, kam až jsme zašli nejenom od
stylů modernismu, ale i od uměleckého snažení, které si je vynuti-
lo. Místo modernistické přísnosti dnes převládá jakási institucio-
nalizovaná prostořekost – prostořekost, již podporují porotci udí-
lející Turnerovu cenu, kteří v obavě, aby neodměnili kýč, odměňu-
jí kýč v uvozovkách, přestože odměna v uvozovkách není. Všechny
faktory, které jsem uvedl, přispívají k této prostořekosti, která
je také jistým způsobem obrany proti estetickému soudu. Stává-li
se umění žertem, pak vypadá podobně jako populární kultura.
Umění a populární kultura existují na stejné úrovni; je-li umění,
s nímž by se jinak populární kultura mohla srovnávat, stejnou hluši-
nou jako ona, i když hlušinou v uvozovkách, pak skutečnost, že jsme
obklopeni hlušinou, je hůře postižitelná a rozhodně méně znepokojí-
vá. Produkce nesmyslné hlušiny ve jménu umění je politicky moti-
vovaná a vlastně politicky korektní. To je ta nová estetika, kterou tak
komplexně ohlásil Richard Rogers v Centre Pompidou: estetika nes-
myslů a odpadků – estetika pošetilého, hloupého, s nádechem stag-
nující pomíjivosti, estetika smývatelného líčení na tváři klauna.

Trendy, které jsem právě uvedl, nás dovádějí daleko od moder-
nismu – a daleko od seriózního umění. Umění je však tak důležité,
že jeho ztrátu nemůžeme samolibě akceptovat. Tak jako pro mo-
dernisty je i pro nás důležité objevovat cestu zpět a uměním si
budovat památník. Pohled na život jako na něco překotného, mar-
ného a bezvýznamného nemůžeme akceptovat o nic víc než naši
předchůdci – i když je to pohled, k němuž nabádá institucionalizo-
vaná prostořekost uměleckého světa. Rád bych svou úvahu uzavřel
návrhem ohledně toho, jak bychom se měli dívat na snahy o este-
tično, máme-li jim navrátit něco z jejich ztracené vitality.

Cesta víry je dnes zarostlá a už téměř neprůchodná. Přesto musíme věřit v lidského ducha, jímž nemíním myšlení nebo inteligenci – ty máme i v přirozeném stavu a bez ohledu na své chování. Lidský duch je artefakt; vzniká s kulturou, která ho vyjadřuje – a právě proto představuje kýč ohrožení duchovního života. Prostor ducha totiž naplňuje předstíráním; lidský život se tak stahuje do jiné, nižší sféry – sféry vychytralosti a vlastního zájmu, kde všechno je prostředkem a nic není cílem o sobě. Kýč není přemírou citu, ale naopak jeho nedostatkem. Svět kýčovitého člověka je do jisté míry nemilosrdným světem, v němž se emoce obracejí od lidských cílů k nasládlým stereotypům, které nám umožňují vzdávat povrchní hold lásce a smutku, aniž je třeba se obtěžovat s jejich prožitím. Proto jsou v názoru kýčovitého člověka tak nesmírně důležitá zvířata – hebká, roztomilá zvířata, s nimiž se můžeme mazlit beze strachu, že nám to oběť vytkne. Není žádnou náhodou, že vstup kýčovitého člověka na scénu historie koincidoval s do té doby nepředstavitelnými hrůzami zákopové války, holokaustu a gulagu – ty všechny naplnily proroctví, které hlásá kýč, totiž proměnu člověka v loutku, již jednu chvíli zahrneme polibky, abychom ji v příštím okamžiku znechuceně rozbili. Svět kýče neobsahuje žádnou jinou duši než zkaženou duši pozorovatele; kamkoli se tento pozorovatel otočí, všude vidí jenom zrcadlo, které mu na zakázku dodává příjemné obrazy jeho laskavé a citlivé povahy. Ve světě, který je zaplněn jen tímto zbožím, umění žít nemůže. Každé opravdové umělecké gesto představuje apel na naši vyšší přirozenost. Pokus o potvrzení onoho jiného, vyššího společenství, které je královstvím ducha. Jiní v tomto království existují nikoli jako povolné loutky, ale jako duchovní bytosti, jejichž nároky na nás jsou nekonečné a nevyhnutelné.

V naší době lze však takový pokus dělat pouze s jistou dávkou ironie. Uvozovky tu zůstanou – jsou to štíty, jimiž odrážíme cynismus, zatímco čekáme na božského zachránce, který možná nikdy nepříjde. Naše nejvyšší umělecké snahy budou vždy vypadat tak trochu jako citace, byť citace nás samých. A koutek srdce si vždy

vyhradíme pro případ nezdaru. Bez této obranné strategie nám hrozí ústup do osamění a narcismu.

Obnovování uměleckého úsilí je také zkusmým znovubudováním společenství – nikoli falešného společenství kýče, nýbrž opravdového společenství, které hledí otevřenými očima na naši smrtelnost a navzdory riziku chce mít otevřené možnosti cítění. Něčeho takového nedosáhneme pouze zaznamenáváním moderního světa. Kdybychom měli být malíři moderního života takového, jaký je, museli bychom souhlasit s příliš velkou mírou nespolečenství, s příliš velkým předstíráním, příliš velkým neřádem. Právě proto budou naše společenství vždy částečně imaginární, budeme si je ale představovat v naději, že se stanou skutečnými. Stále nám zbývá vize společenství, které je více než souhrnem jednotlivců starajících se jen o sebe; ta je ale výtvorem umění. Pokud umění tuto vizi společenství neudrží při životě, nemá pro nás cenu – je jen výsměšnou připomínkou naší osamělosti.

Umělecké snažení proto musí budovat mosty ke světu lidového cítění – nikoli podporovat to nejnižší v populární kultuře, nýbrž zušlechťovat, co je v ní ryzí. Náš úkol je opačný než ten, který přitahoval Warhola a Koonse: nejsme tu proto, abychom dělali uvozovky kolem braku a tropili si žerty z nicotnosti. Musíme sestoupit do světa kliše a zachránit ho pro lidský život. Musíme znovobjevit možnosti lidského cítění uprostřed toho nejbanálnějšího. Právě to dělá Eliot, když nachází rytmus, který může kliše jakoby nadnášet a připojit je znovu k proudu našich emocí. Bude vhodné, uzavřeli pasáží ze *Čtyř kvartetů*, v níž jsou velmi obyčejná, téměř otřelá slovní spojení vytržena z citové pohodlnosti a dostávají za úkol něco říci – i když je to něco o naší nedostatečnosti:

A tak každá výprava
je novým začátkem, útokem na nevýslovné,
s rozbitou výzbrojí stále chátrající,
v obecném zmatku nepřehledných pocitů

a neukázněných houfů emocí. A co se má dobýt silou a podrobením, už bylo objeveno, jednou, dvakrát i víckrát lidmi, s nimiž se člověk ani ve snu měřit nemůže – ale soutěž tu není. Je tu jen boj o znovudobytí toho, co bylo ztráceno a nalézáno a znovu a znovu ztráceno: a nyní za podmínek, patrně tak nepříznivých...

To není kýč; není to ani cvičení v postmodernistickém psaní uvozovek. Je to prosté, jazykově nenáročné konstatování duchovní tísně a zároveň vykoupení klišé, z nichž se skládá, přechod od zmatku k jasnosti, jako vyslyšená modlitba. Právě takové vykoupení fráze vymezuje dnešní snahy o estetično.

První verze této stati byla roku 1995 uvedena v Tate Gallery jako přednáška k uctění památky Petera Fullera a poté byla otištěna v časopise Philosophy. Děkuji členům Peter Fuller Memorial Trust a redaktoru Philosophy Anthonymu O'Hearovi.

Poznámky:

1. *Selected Essays*, London, 1932, str. 426.
2. *The Use of Poetry and Use of Criticism*, London, 1993, str. 96.
3. „Einigen Bemerkungen zum Problem des Kitsches“, v *Dichten und Erkennen*.

O HUMANITNÍM VZDĚLÁNÍ

Spory o učební osnovy začaly už ve starověkých Aténách. Přestože Platon na krátko celou věc rozhodl ve prospěch filozofie, v helénistickém období, kdy byly poprvé sestaveny římské učební osnovy (které se měly v patřičnou dobu stát osnovami středověké univerzity), měly mít největší vliv školy rétoriky. Rozepře mezi filozofií a rétorikou ale neskončily – jsou věčné a to naznačuje, že jde o něco hlubokého. O co přesně, není snadné charakterizovat, avšak jistě to bude nějak souviset se střetem mezi pravdou a mocí. Účelem rétoriky je poskytovat těm, kdo se jí naučí, moc; účelem filozofie je osvětlovat. I filozofie si ale získala své stoupence, neboť své studenty přesvědčila o tom, že i osvícení přináší moc – i když moc vyšší úrovně, než jakou slibovali rétorici: moc nad duší.

Pozůstatky tohoto sporu vidíme dnes na amerických univerzitách. Radikálové tvrdí, že osnovy existují nikoli proto, aby byly vodítkem k nějaké objektivní pravdě o lidské situaci, nýbrž proto, aby vytvářely a udržovaly vládnoucí moc. Za osnovami není žádná intelektuální autorita, ale jen tichá politická podpora. Neměli bychom se bát je měnit – vlastně máme možná povinnost je měnit –, abychom dali moc těm, kdo trpí ve stávajícím systému privilegií bezprávím. Ruku v ruce s těmito argumenty – které mají tolik vul-