

Jose Ortega y Gasset  
Eseje o umeni  
Archa, Bratislava 1999

## DEHUMANIZÁCIA UMENIA

*No creda donna Berta e ser Martino*

Božská komédia - Raj XIII.

### *Nepopulárnosť nového umenia*

Keď hovoríme o mnohých vynikajúcich, aj keď zle rozvinutých ideách geniálneho Francúza Guyau, treba sa zmieniť o jeho pokuse skúmať umenie zo sociologického hľadiska. Hneď by mohlo niekomu napadnúť, že podobná téma je sterilná. Stotožňovanie umenia s jeho sociálnymi efektmi veľmi pripomína považovanie listov redkovky za samotnú redkovku, alebo, povedzme, výskum človeka vychádzajúci iba z jeho tieňa. Sociálne efekty umenia sú na prvý pohľad záležitosťou takou druhoradou, takou vzdialenou podstatou estetiky, že na ich základe sa dá len veľmi ťažko preniknúť do podstaty štýlov. Guyau istotne nevyžmýkal zo svojho geniálneho pokusu tú najlepšiu šťavu. Krátkosť jeho života a tragické náhleňie v ústrety smrti zabránili, aby uspokojil svoje inšpirácie a aby, ponechajúc na jednej strane všetko zjavné a počiatkové, mohol klásť dôraz na to najpodstatnejšie a najvnútornejšie. Dá sa povedať, že jeho kniha *Umenie zo sociologického hľadiska* existuje vlastne len ako titul, všetko ostatné ešte treba napísať.

Plodnosť sociológie umenia sa predo mnou odhalila neočakávane, keď som mal pred niekoľkými rokmi napísať niečo o novom období v hudbe, začínajúcom sa Debussym. Pokúšal som sa čo možno najpresnejšie definovať rozdiely v štýle novej a tradičnej hudby. Problém bol výlučne estetického charakteru, ale napriek tomu som pochopil, že najkratšia ces-

ta k nemu vychádza zo sociologického fenoménu, z nepopulárnosti modernej hudby.

Dnes by som chcel hovoriť všeobecnejšie a dotknúť sa všetkých druhov umenia, ktoré sú v Európe uznávané, teda modernej hudby, maliarstva, poézie a divadla. Skutočne je prekvapujúca, až takmer záhadná integrita, ktorú si zachováva každé historické obdobie vo všetkých svojich prejavoch. V najrozličnejších umeniach koluje identická inšpirácia, rovnaký biologický štýl. Mladý umelec sa bez toho, že by si to uvedomoval, snaží prostredníctvom hudobných zvukov realizovať tie isté estetické hodnoty ako jeho súčasníci: maliar, básnik či dramaturg. A táto identita umeleckého cítenia nutne vyvoláva rovnaký sociologický dôsledok. Skutočnej nepopulárnosti modernej hudby zodpovedá rovnaká nepopulárnosť ostatných múz. Všetko moderné umenie je nepopulárne nie náhodou, ale v dôsledku svojho hlavného poslania.

Zvykne sa hovoriť, že všetky rodiace sa štýly trpia obdobím „lazaretu“, a v tejto súvislosti sa spomína boj o *Hernani* a iné zápasy, ku ktorým došlo pred nástupom romantizmu. Nepopulárnosť moderného umenia je však iného druhu. Treba rozlišovať medzi tým, čo nie je populárne, a tým, čo je nepopulárne. Vždy potrvá určitý čas, kým nový štýl získa popularnosť, a zatiaľ nie je populárny, ale nie je ani nepopulárny. Príklad rýchleho rozšírenia romantizmu, ktorý sa zvykne uvádzať, bol ako sociologický fenomén celkom protikladný fenoménu, čo dnes umenie poskytuje. Romantizmus si veľmi rýchlo získal obdiv ľudí, ktorému staré klasické umenie nebolo nikdy vnútorne blízke. Nepriateľ, s ktorým romantizmus musel viesť boj, to bola práve vybraná menšina, ktorá skostnatela v archaických formách „zastaraného systému“ poézie. Od objavu kníhtlače boli romantické diela prvé, ktoré sa vydávali vo veľkých nákladoch. Romantizmus bol naozaj ľudovým štýlom. Prvorodenca demokracie si masa maznala.

Oproti tomu moderné umenie má masy proti sebe a bude ich mať vždy. Je nepopulárne svojou podstatou, ba čo viac, je antipopulárne. Hoci ktoré dielo ním zrodené vyvoláva v publiku automaticky zaujímavý sociologický efekt. Delí ho na dve časti: na menšinu, tvorenú ohraničeným počtom ľudí,

ktorí sú mu naklonení, a na nespočetnú väčšinu, ktorá je voči nemu nepriateľská. (Ak neberieme do úvahy pochybnú skupinu snobov.) Preto umelecké dielo pôsobí ako sociálna sila, tvoriaca dve antagonistické skupiny, ako sila, ktorá oddeľuje a vyčleňuje z beztvarej masy ľudí dve odlišné kasty.

Aký je rozlišujúci princíp týchto dvoch kást? Každé umelecké dielo vyvoláva určité divergencie: jedným sa páči, iným nie, jedným sa páči väčšmi, iným menej. Táto rozdielnosť nie je organická, neriadi sa jedným princípom. Náhodilosti našej individuálnej povahy nás začlenia medzi jedných či druhých. Avšak v prípade nového umenia ide o rozdielnosť hlbšiu než je tá, v rámci ktorej sa pohybujú rozdielnosti individuálneho vkusu. Nejde o to, že väčšina – masa – im nerozumie. Staršie publikum, ktoré sa zúčastňovalo na predstavení *Hernani*, veľmi dobre rozumelo Hugovej dráme a práve preto, že jej rozumelo, sa mu nepáčila. Pociťovalo, verné určitej estetickej senzibilite, odpor voči novým umeleckým hodnotám, ktoré mu ponúkal romantizmus.

Podľa môjho názoru je charakteristickou črtou moderného umenia zo „sociologického hľadiska“ to, že rozdeľuje publikum na tieto dve skupiny: na tých, ktorí mu rozumejú, a na tých, ktorí mu nerozumejú. Mám na mysli to, že jedni disponujú schopnosťou porozumieť, ktorou tí druhí nedisponujú, že sú to dve rozličné variety ľudského rodu. Zdá sa, že nové umenie nie je určené všetkým, ako to bolo v prípade romantického umenia, ale že je určené menšine, ktorá je preň mimoriadne nadaná. Z toho pramení podráždenie, ktoré vyvoláva v masách. Keď sa niekomu nejaké umelecké dielo nepáči, ale rozumie mu, cíti sa byť nad ním povznesený, no nevyvoláva v ňom podráždenie. Ak však nepríjemný pocit, vyvolaný dielom, pramení z toho, že mu človek nerozumie, vtedy zostáva pred ním ponížený s tmným pocitom vlastnej menejcennosti, ktorý si potrebuje vykompenzovať rozhorčeným sebaopovznesením zoči-voči dielu. Moderné umenie už čírou svojou existenciou zaväzuje dobrého meštiaka cítiť sa takým, akým v skutočnosti je: dobrým meštiakom, bytostou, neschopnou umeleckých sviatostí, slepou a hluchou voči všetkej čistej kráse. A práve toto nemôže byť po sto rokoch bezhraničného

lichotenía masám a apoteózy „ľudu“ beztrestné. Masa, zvyknutá na nadvládu vo všetkom, sa cíti urazená vo svojich „ľudských právach“ novým umením, ktoré je umením privilégií, noblesných citov, inštinktívnej aristokratickosti. Nech sa mladé múzy objavia kdekoľvek, masa ich odmietne.

Stopäťdesiat rokov si „ľud“, masa nárokovala byť celou spoločnosťou. Hudba Stravinského, či Pirandellove drámy mali taký sociologický účinok, že primáli masu priznať si, čím skutočne sú, že sú len „ľudom“, len jednou zo zložiek sociálnej štruktúry, inertnou materiálou historického procesu, sekundárnym faktorom duchovného kozmu. Na druhej strane moderné umenie prispieva, aby sa tí „lepší“ spoznali, rozlíšili medzi šedivou masou a pochopili svoje poslanie, ktoré spočíva v tom, že sú menšinou, bojujúcou proti väčšine.

Blíži sa doba, keď sa spoločnosť, od politiky až po umenie, znovu náležite zorganizuje do dvoch skupín alebo kást: do skupiny výnimočných a do skupiny obyčajných ľudí. Všetky neduhy v Európe vyvrcholia a vyliečia sa prostredníctvom tohto rozkolu. Indiferentná, chaotická, beztvárá jednota bez anatomickej architektúry a vládnucej disciplíny, v akej ľudstvo žilo stopäťdesiat rokov, už nemôže pokračovať. Pod všetkými prejavmi súčasného života tepe hlboká a poburujúca nespravodlivosť: falošný predpoklad reálnej rovnosti medzi ľuďmi. Každý krok, ktorý podnikneme, nám tak očividne dokazuje opak, že sa stáva bolestivým potknutím.

Ak túto otázku presadíme do oblasti politiky, zistíme, že vášne sú tu také, že hádam ešte nenastal ten pravý okamih porozumieť jej. Našťastie integrita ľudského ducha, o ktorej som sa už zmienil, nám umožní v rodiacom sa umení našej epochy jasne rozpoznať tie isté symptómy a črty, ktoré sa v politike prejavujú ako zatemnené nízkymi vášňami.

Jeden z evanjelistov hovoril: „*Nolite fieri sicut equus et mulus quibus non est intellectus.*“ Nebuďte takí ako kôň a mul, čo postrádajú intelekt. Masa odmieta a nerozumie. Pokúsme sa postupovať opačne. Vyťažme z moderného umenia jeho podstatu a potom uvidíme, ako hlboko je nepopulárne.

## Umelecké umenie

-Ak moderné umenie nie je zrozumiteľné pre všetkých, znamená to, že prostriedky, ktoré používa, nie sú všeobecne ľudské. Nie je umením pre celé ľudstvo, ale iba pre osobitú skupinu ľudí, ktorí nemusia byť hodnotnejší ako ostatní, ale od ostatných sa navidomoči odlišujú.

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

Netreba pochybovať o odpovedi: ľuďom sa páči nejaká dráma, keď ich dokázala zainteresovať na ľudských osudoch, ktoré im predkladá. Láska, nenávisť, súciti a radosť dojmajú ich srdce: zúčastňujú sa na osudoch hlavných postáv, akoby boli skutočnými príbehmi zo života. Dielo považujú za „dobré“, keď dokáže vyvolať, vzbudiť nevyhnutné množstvo ilúzií potrebných na to, aby sa jeho imaginárne postavy považovali za živé. V lyrike hľadajú lásky a bolesti človeka, ktorý tepe v básnikovom vnútri. Vo výtvarnom umení ich priťahujú len také diela, kde nachádzajú postavy chlapcov a žien, s ktorými by v nejakom zmysle bol zaujímavý život. Obraz krajiny sa im zdá „pekny“ vtedy, keď reálna krajina, ktorú zobrazuje, si pre svoju príjemnosť alebo patetizmus zaslúži, aby ju počas nejakého výletu navštívili.

Tým chcem povedať, že pre väčšinu ľudí nie je estetický zážitok ako duchovný postoj v zásade odlišný od ich bežného životného postoja. Odlišuje sa len niektorými svojimi vlastnosťami: je hádam menej utilitárny, intenzívnejší a bez akýchkoľvek nepríjemných následkov. Avšak v konečnom dôsledku sú umelecký objekt a to, na čo je umenie zamerané, 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 začínajú dominovať čisto estetické momenty, ktoré nemôžu náležite vystihnúť príbeh Jána a Márie, publikum zostáva zmätené a nevie, čo má robiť pri sledovaní

scenára, čítaní knihy alebo vnímaní obrazu. Je to prirodzené, nakoľko vo vzťahu k objektom nepozná iný, len praktický postoj, ktorý ho vedie, aby sa nimi nadchlo alebo citovo zainteresovalo. Dielo, ktoré k tomu nevedie, zostáva bez odozvy.

Nuž teda: bude dobre urobiť si v tomto bode jasno. Radosť alebo utrpenie z ľudských osudov, ktoré nám umelecké diela azda poskytujú, sú čosi veľmi odlišné od skutočného umeleckého zážitku. Navyše: toto zaoberanie sa ľudským v umeleckej tvorbe je vo svojej podstate nezlučiteľné so striktnou estetickou funkciou.

Ide tu o otázku, ktorá má celkom jednoduchú optiku. Aby sme mohli nejaký objekt vnímať, musíme určitým spôsobom prispôbiť svoj zrakový orgán. Ak naše prispôbenie nebude adekvátne, objekt neuvidíme, alebo ho uvidíme nesprávne. Keby si čitateľ láskavo predstavil, že sa pozerá na záhradu cez okenné sklo. Naše oči sa prispôbia tak, že zrakový lúč prenikne sklom bez toho, aby sa na ňom zastavil, a kochá sa v kvetoch a listí. Pretože cieľom pohľadu je záhrada a zrakový lúč je zameraný na ňu, nebudeme vidieť sklo. Náš pohľad prenikne cezeň bez toho, že by si ho všimol. Čím čistejšie by sklo bolo, tým menej by sme ho videli. Ak však vynaložíme úsilie, môžeme aj neuvidieť záhradu a zadržať zrakový lúč na skle okna. Vtedy záhrada prestane pre náš zrak existovať a uvidíme z nej len rozmazané fláky farieb, akoby prilepené k okennému sklu. Preto vidieť záhradu a vidieť sklo sú dva nezlučiteľné akty, z ktorých jeden vylučuje druhý a ktoré si vyžadujú rozličné prispôbenie zrakového orgánu.

Podobne ten, kto v umeleckých dielach hľadá dojatie nad osudmi, povedzme, Jána a Márie alebo Tristana a Izoldy a na ne zameriava svoju pozornosť, neuvidí samotné umelecké dielo. Nešťastie Tristana je nešťastím práve takého druhu a ako také môže dojať len do tej miery, do akej ho považujeme za reálne. V skutočnosti však je to tak, že umelecký objekt je umeleckým len do tej miery, do akej nie je reálnym. Aby sme mohli mať umelecký pôžitok z jazdeckého portrétu Carlosa V. od Tiziana, je nevyhnutné, aby sme prestali v ňom vidieť osobu Carlosa V., autentického a živého, ale aby sme namies-

to neho videli len portrét, nereálnu podobizeň, fikciu. Portretovaný a jeho portrét sú dve celkom rozdielne veci: alebo sa zaujímate o jednu, alebo o druhú. V prvom prípade „spolu-  
nažívame“ s Carlosom V., v druhom „kontemplujeme“ umelecký objekt ako taký.

Tak teda väčšina ľudí nie je schopná zamerať svoju pozornosť na sklo a na transparentiu, ktorou je umelecké dielo. Namiesto toho prechádza cezeň bez povšimnutia a vášnivo zameriava svoju pozornosť na ľudskú realitu, na ktorú sa dielo vzťahuje. Ak sa majú vymaniť z tohto zajatia a zamerať svoju pozornosť na samotné umelecké dielo, tvrdia, že v ňom nič nevidia, lebo totiž skutočne v ňom nevidia ľudské záležitosti, ale len umelecké transparentie, čistú virtualitu.

Umelci 19. storočia postupovali príliš nečisto. Redukovali na minimum čisto estetické elementy, v dôsledku čoho dielo takmer celkom pozostávalo z vymyslených ľudských záležitostí. V tomto smere možno tvrdiť, že v tej či onej podobe bolo štandardné umenie minulého storočia realistické. Realistami boli rovnako Beethoven ako Wagner, Chateaubriand rovnako ako Zola. Romantizmus a naturalizmus, videné z dnešného pohľadu, k sebe konvergujú a odhaľujú svoje spoločné realistické korene.

Výtvary takéhoto druhu sú len čiastočne umeleckými dielami, umeleckými objektmi. Na to, aby sme z nich mali umelecký zážitok, nie je potrebná tá schopnosť prispôbiť sa virtuálnemu a transparentnému, v ktorej spočíva umelecká senzibilita. Na to nám stačí len ľudská senzibilita, schopnosť vnímať tiešne a radosti blízkeho. V tejto súvislosti je ľahké pochopiť, prečo bolo umenie 19. storočia také populárne: tvorilo sa pre rôznorodú masu do tej miery, do akej nebolo umením, ale extraktom zo života. Spomeňte si, že v každej epoche, v ktorej existovali dva druhy umenia, jedno pre menšinu a druhé pre väčšinu, toto posledné bolo vždy realistické.

---

Napríklad v stredoveku v súlade s binárnou štruktúrou spoločnosti rozdelenéj na dve vrstvy, šľachtu a plebejov, existovalo umenie vznešené, ktoré bolo „konvenčným“, „idealistickým“, to znamená umeleckým, a umenie ľudové, ktoré bolo realistickým a satirickým.

Ponechajme teraz bokom otázku, či je možné čisté umenie. Možno nie je, ale príčiny, ktoré nás oprávňujú toto tvrdiť, sú príliš rozvláčne a zložité. Bude vhodnejšie ponechať túto tému nedotknutú. Okrem toho ani nie je obzvlášť dôležitá vzhľadom na to, o čom budeme hovoriť. Aj keby bolo čisté umenie nemožné, niet pochybností o tom, že je možná tendencia umenie očistiť. Táto tendencia povedie k postupnému vytlačaniu ľudských prvkov, prvkov prírodných, ktoré dominujú v romantickvej a naturalistickej tvorbe. A v tomto procese dospejeme až k bodu, keď ľudský obsah tvorby bude taký zúžený, že sotva bude badateľný. Vtedy dostaneme objekt, ktorý bude môcť vnímať len ten, kto bude mať špecifické vlohy pre umeleckú senzibilitu. Bude to umenie pre umelcov a nie pre masu, bude to umenie kasty a nie demotické umenie.

To je dôvod, prečo nový umelec rozdeľuje publikum na dve skupiny individuí: na tých, ktorí mu rozumejú, a na tých, ktorí mu nerozumejú, to znamená na umelcov a na tých, ktorí nimi nie sú. Nové umenie je umenie umelecké.

Nenárokujem si teraz zveľbovať tento nový spôsob umenia a ešte menej očierňovať ten, čo sa pestoval v minulom storočí. Obmedzím sa na ich zatriedenie tak, ako to robí zoológ v prípade dvoch antagonistických fáu. Nové umenie je univerzálnym javom. Už vyše 20 rokov najvnímavejší mladí ľudia dvoch po sebe nasledujúcich generácií v Paríži, Berlíne, Londýne, New Yorku a Madride s údivom zisťujú nezvratný fakt, že tradičné umenie ich nezaujima, ba dokonca, že voči nemu pociťujú odpor. S týmito mladými ľuďmi treba urobiť jednu z dvoch vecí: alebo ich odstreliť, alebo sa snažiť porozumieť im. Zvolil som druhú možnosť. A čoskoro som zistil, že sa v nich rodí nový zmysel umenia, umenia dokonale zreteľného. Ich citenie zďaleka nie je kapricom, ale nevyhnutným a plodným výsledkom celého predchádzajúceho vývoja umenia. Kapricom, svojvôľou a v dôsledku toho sterilitou by bolo odporovať tomuto novému štýlu a v uzavretosti vzdorovať archaickými, vyčerpanými a úpadkovými formami. V umení, rovnako ako v morálke, povinnosť nezávisí od našej slobodnej vôle. Treba prijať imperatív práce, ktorý nám ukladá epocha. Táto poddajnosť príkazu doby predstavuje jedinú pravdepodobnosť

dobnosť dosiahnutia cieľa, ktorú individuum má. Dokonca aj vtedy, keby nezískal nič, by bol omnoho istejší jeho neúspech v prípade, že by sa zdráhal skomponovať jednu wagnerovskú operu navyše alebo napísať naturalistický román.

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. Avšak nadíde deň, keď sa kolosálne možnosti vyčerpajú. Tak to bolo napr. v prípade romanticko-naturalistického románu a divadla. Je naivné myslieť si, že súčasná sterilita spomínaných umeleckých druhov je zapríčinená nedostatkom talentov. Skutočnosť je taká, že sa vyčerpali možné kombinácie medzi nimi. Preto by bolo priaznivou okolnosťou, keby sa zároveň s týmto vyčerpaním objavila nová senzibilita, ohlasujúca aj nové, nevídané možnosti.

Keď analyzujeme nový štýl, nachádzame v ňom určité, vzájomne pospájané tendencie. Tento štýl smeruje: 1. k dehumanizácii umenia, 2. k vystríhaniu sa živých tvarov, 3. k tomu, že umelecké dielo nie je ničím iným než umeleckým dielom, 4. k nazeraniu na umenie ako na hru a nič viac, 5. k irónii ako k jeho podstate, 6. k odmietaniu akékoľvek falošnosti, teda každého škrupulózneho spracovania, a, konečne, 7. umenie je podľa mladých umelcov záležitosťou bez transcendentnosti.

Naznačme v krátkosti každú z týchto črt moderného umenia.

### *Niekoľko kvapiek z fenomenológie*

Slávny človek je v agónii. Jeho manželka stojí pri posteli. Lekár počíta pulz umierajúceho. V pozadí miestnosti sú ďalšie dve osoby: novinár, ktorý je na posmrtnom akte prítomný z profesionálnych dôvodov, a maliar, ktorého sem priviedla náhoda. Manželka, lekár, novinár a maliar sú prítomní na tej istej udalosti. Avšak jednu a tú istú udalosť – agóniu človeka – nima každý z nich z iného aspektu. Tieto aspekty sú také odlišné, že sotva majú niečo spoločné. Rozdiel medzi tým, čo

táto udalosť predstavuje pre ženu, premknutú bolesťou, a čo pre maliara, ktorý nezainteresovane pozoruje scénu, je taký, že by bolo takmer výstižnejšie povedať: žena a maliar sú prítomní na dvoch celkom odlišných udalostiach.

Z toho vyplýva, že jedna a tá istá realita sa rozbieha na viacero odlišných realít, ak sa na ňu nazerá z rozličných hľadísk. Nám sa tu natíska otázka: ktorá z týchto mnohých realít je tá pravá, autentická? Akékoľvek riešenie, ktoré by sme prijali, by bolo svojvoľné. Naše uprednostnenie jednej alebo druhej reality sa môže zakladať len na ľubovóli. Všetky reality sú rovnocenné, každá z nich je autentická zo svojho hľadiska. Jediné, čo môžeme urobiť, je klasifikovať tieto hľadiská a vybrať spomedzi nich to, ktoré sa prakticky zdá najbežnejšie alebo najspontánnejšie. Takto sa prepracujeme síce nie k absolútnemu, ale aspoň k praktickému a orientačnému pojmu reality.

Najjednoduchší spôsob, ako rozlíšiť hľadiská týchto štyroch osôb, prítomných na predsmrtnom výjave, spočíva v tom, že budeme merať jednu z dimenzií tohto javu: duchovnú vzdialenosť, v akej sa každá z osôb nachádza od spoločnej udalosti, od agónie. V prípade manželky umierajúceho je táto vzdialenosť minimálna, až tamer nulová. Smutná udalosť natoľko sužuje jej srdce, natoľko zaplňa jej dušu, že splýva s jej osobnosťou, alebo povedané inými slovami: 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 je teda nielen pasívne prítomná na udalosti, ale nachádza sa priamo 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 skľučujúcou a zaslepujúcou úzkosťou, aká zaplavuje dušu úbohej ženy. Napriek tomu jeho povolanie ho zaväzuje zaujímať sa seriózne o to, čo sa deje: nesie za to istú zodpovednosť, obáva sa, že by mohol ohroziť svoju prestíž. Preto sa taktiež podieľa na udalosti, aj keď je na nej už menej vnútorne zainteresovaný. Výjav sa ho zmocňuje, strháva ho jeho dramatismus, hoci neútočí na jeho srdce, ale na profesionálnu stránku jeho osob-

nosti. Aj on prežíva smutnú udalosť, hoci jeho pocity nevyvierajú zo srdca, ale z jeho profesionálnej orientovanosti.

Keď sa vžijeme do hľadiska reportéra, uvedomíme si, ako ďaleko sme sa vzdialili od onej bolestivej reality. Vzdialenosť je taká, že sme s udalosťou stratili akýkoľvek citový kontakt. Novinár je tu, podobne ako lekár, služobne, neprivedol ho sem spontánny impulz. Ale kým lekára núti jeho profesia do udalosti zasahovať, novinára zaväzuje nezasahovať. Musí sa obmedziť na jej pozorovanie. Udalosť je preňho vlastne len výjavom, predstavením, ktoré má potom vyrozprávať na stránkach novín. Citovo nie je zainteresovaný na tom, čo sa tu odohráva, citovo je nezávislý, stojí mimo udalosti, neprežíva ju, iba pozoruje. Napriek tomu ju sleduje veľmi pozorne, aby potom mohol o nej referovať svojim čitateľom, ktorých chce zaujať, dojať a, ak to bude možné, docieľiť, aby všetci ronili slzy, akoby boli dočasnými príbuznými umierajúceho. V škole čítal Horáciovo poučenie: „*Si vis mi fler, dolendum est primum ipsi tibi.*“

Horáciovi oddaný novinár sa snaží predstierať city, aby nimi potom živil svoje dielo. Z toho vyplýva, že hoci scénu „neprežíva“, „predstiera“ jej prežívanie.

Nakoniec maliar, ktorý je nezainteresovaný, nerobí nič iné, len pozoruje scénu. Prichádza sem bezstarostne, ako sa zvykne hovoriť, je na sto honov vzdialený od udalosti. Jeho postoj je čisto kontemplatívny a treba dodať, že udalosť nevníma v jej integrite: bolestný význam udalosti zostáva mimo jeho pozornosti. Všíma si len jej vonkajšie prejavy, svetlá a tiene, chromatické hodnoty. V prípade maliara ide o maximum dištancie a minimum citovej účasti.

Nevyhnutný pesimizmus, vyplývajúci z tejto analýzy, by sa dal zmierniť, keby sme mohli jasne hovoriť o stupnici duševných vzdialeností medzi realitou a nami. Stupne blízkosti by zodpovedali stupňom citovej účasti na udalosti, stupňami objektivizujeme reálnu udalosť, robiac z nej číry objekt pozorovania. Keď sme situovaní v jednom z dvoch extrémov, stretávame sa len s jedným aspektom sveta – buď s osobami, vecami, situáciami, ktoré predstavujú „žitú“ realitu, alebo naopak, všetko vidíme z aspektu „kontemplovanej“ reality.

Tu sa žiada uviesť jedno pre estetiku veľmi dôležité upozornenie, bez ktorého by nebolo ľahké preniknúť do fyziológie umenia, ako starého, tak aj nového. Medzi odlišnými aspektmi reality, zodpovedajúcimi rozličným hľadiskám, je jedno, od ktorého sú všetky ostatné odvodené. Je to hľadisko žitej reality. Keby nebolo toho, kto naplno a exaltovane prežíva agóniu blízkeho, tak by lekára nezaujímala, čitatelia by neporozumeli patetickým gestám novinára opisujúceho udalosť, ani by im nebol zrozumiteľný obraz, na ktorom maliar zobrazuje človeka na smrteľnej 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 nadobudlo – či v tej, ktorú mu dal umelec z roku 1600, kombinujúc ho do vyumelkovaného ornamentu, alebo v tej, ktorú dostalo na Cézanovom zátiší, alebo v jednoduchej metafore, v ktorej sa stáva lícom dievčaťa – si vo väčšej alebo menšej miere uchováva tento svoj prvotný aspekt. Obraz alebo báseň, ktoré by neobsahovali ani stopu po živých podobách, by boli nezrozumiteľné, to znamená, že by neboli ničím, podobne ako by nebol ničím diskurz, v ktorom by sme z každého slova odstránili jeho bežný význam.

To znamená, že v stupnici realít prislúcha žitej realite svojské prvenstvo, ktoré nás zaväzuje pokladať ju za realitu par excellence. Namiesto žitej reality by sme mohli povedať ľudská realita. Maliar, ktorý ľahostajne zobrazuje výjav agónie, sa nám zdá „neľudský“. Ľudské hľadisko je teda to, v ktorom „prežívame“ situácie, osoby či veci. A podobne sú ľudské všetky aspekty – žena, krajina alebo udalosť – keď obsahujú aspekt, z ktorého sa zvyčajne prežívajú.

Uvediem jeden príklad, ktorého dôležitosť si čitateľ všimne neskôr: medzi realitami, ktoré integrujú svet, sa nachádzajú aj naše idey. „Ľudský“ ich používame vtedy, keď nimi myslíme veci. To znamená, že pri pomyslení na Napoleona máme na mysli len a len veľkú osobnosť, takto nazývanú. Naopak psychológ, ktorý zaujme anormálne, „neľudské“ hľadisko, nemá na mysli Napoleona a, vidiac len svoj vlastný

záujem, usiluje sa o analýzu idey Napoleona ako takej. Ide teda o perspektívu, protikladnú tej, ktorú prežívame v bežnom živote. Namiesto toho, aby sa idea stala prostriedkom, pomocou ktorého vidíme objekt, robíme ju samotnú objektom a cieľom našich úvah. Neskôr sa ešte stretne s neočakávaným využitím tohto obratu k neľudskému v novom umení.

### *Dehumanizácia umenia sa začína*

Nové umenie sa závratnou rýchlosťou rozštiepilo na množstvo smerov a rozličných pokusov. Nič nie je ľahšie ako zdôrazňovať rozdiely medzi jednými a druhými výtvormi. Avšak takéto zdôrazňovanie odlišností a špecifickostí bude prázdne, ak predtým nestanovíme spoločný základ, ktorý sa striedavo a niekedy aj protirečivo potvrdzuje vo všetkých rozdieloch. Už náš starý dobrý Aristoteles učil, že rozličné veci sa líšia v určitej spoločnej vlastnosti. Nakoľko všetky telesá majú farbu, všimneme si, že farba jedných sa odlišuje od farby iných. Druhy sú špecifiká rodu a chápeme ich len vtedy, keď vidíme, ako v rozličných formách modulujú svoje spoločné dedičstvo.

Osobitosti mladého umenia ma zaujímajú len málo, jednotlivé umelecké diela ma, až na niektoré výnimky, zaujímajú ešte menej. Avšak pravda je aj to, že toto moje hodnotenie nových umeleckých diel nemusí zaujímať nikoho. Spisovatelia, ktorí redukovú svoju inšpiráciu na vyjadrenie úcty či neúcty k umeleckým dielam, by nemali písať. Ako hovorieval Clarin o niektorých ťažkopádnych dramatikoch: bolo by lepšie, keby svoje snaženie venovali iným úlohám, napr. založeniu rodiny. A že ju už majú? Tak teda nech si založia inú.

Dôležité je, že vo svete existuje nesporný fakt novej umeleckej senzibility. Tá je voči pluralite umeleckých smerov a

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 na mysli len tých, ktorí toto umenie tvoria, ale aj tých, ktorí sú schopní vnímať čisto umelecké hodnoty.

diel ich rodovosťou a, takpovediac, ich zdrojom. Zdá sa, že je to záležitosť, ktorú si treba bližšie vysvetliť.

Pri hľadaní najcharakteristickejšej druhovej črty novej umeleckej produkcie sa stretávame s tendenciou dehumanizácie umenia. V predchádzajúcej kapitole sme už čiastočne tento jav ozrejmili.

Ak budeme pri porovnávaní súčasného umeleckého diela s dielom z roku 1860 postupovať tým najjednoduchším spôsobom, tak začneme konfrontáciou objektov, ktoré sú na týchto obrazoch znázornené, či už je to človek, dom alebo les. Okamžite nám bude jasné, že maliar z roku 1860 si v prvom rade kládol za cieľ, aby predmety na jeho obraze mali ten istý výzor a podobu, akú majú mimo neho, keď sú súčasťou žitej ľudskej reality. Je možné, že okrem toho si umelec z roku 1860 vytyčoval aj mnohé iné estetické ciele, avšak treba poznamenať, že začína vždy snahou o zachytenie onej podobnosti. Človek, dom, les sú ľahko rozpoznateľné, sú našimi starými, každodennými priateľmi. V súčasnom obraze je ich naopak veľmi ťažké rozpoznať. Divák si môže myslieť, že maliar azda nedokázal zachytiť podobnosť. Je však rovnako možné, že obraz z roku 1860 je „zle namalovaný“, to znamená, že medzi objektmi z obrazu a medzi tými istými objektmi mimo neho existuje veľká vzdialenosť, dôležitý rozdiel. Avšak nech by bola táto vzdialenosť akákoľvek veľká, omyly tradičného umelca poukazujú na „ľudský“ objekt, predstavujú pády na ceste k nemu a zodpovedajú výroku „*Toto je kohút*“; ktorým cervantovský Orbaneja zorientovával svoje publikum. Na súčasnom obraze je všetko naopak: nie preto, že by sa maliar mylil a že by ho odchyľky od „naturalneho“ (príčom naturalne = ľudské) nedokázali postihnúť, ale že poukazujú na smer protikladný tomu, ktorý by nás viedol k ľudskému objektu.

Namiesto toho, aby maliar s väčšou či menšou presnosťou smeroval k realite, pozorujeme, že ide proti nej. Zámerne sa snaží o jej deformáciu, o zanedbanie jej ľudského aspektu, o jej dehumanizáciu. S objektmi, zobrazenými na klasických výtvarných dielach, by sme mohli iluzórne spolunažívať. Do Giocondy sa zaľúbilo veľa Angličanov. Avšak s objektmi prezentovanými na moderných obrazoch takéto spoluzitie nie je

možné. Tým, že ich umelec pozbavil aspektu žitej reality, spálil všetky mosty a potopil všetky lode, ktorými by sme sa dostali do nášho bežného sveta. Necháva nás uzatvorených v nezrozumiteľnom univerze, núti nás interagovať s objektmi, s ktorými sa nedá zaobchádzať ľudsky. Musíme preto vymýšľať nové formy interakcie, celkom odlišné od nášho bežného prežívania, musíme reagovať po novom a vymýšľať niečo dosiaľ nevidané, čo by bolo adekvátne oným nezvyčajným tvarom. Práve tento nový život, plný invenčnosti, dočasné potlačenie každodenného života je estetickým poznaním a pôžitkom. Nechýbajú v ňom city a vášne, ale ony očividne patria do psychickej sféry, veľmi odlišnej od tej, ktorá je súčasťou primárneho ľudského života. Ide o sekundárne emócie, ktoré v nás vyvolávajú tie „ultraobjekty“, ide o špecificky estetické city.

Dalo by sa povedať, že by bolo najjednoduchšie úplne sa zriecť ľudských tvarov – človeka, domu či lesa – a vytvárať tvary nadmieru originálne. Avšak toto je, po prvé – nerealizovateľné, lebo azda aj v tom najoriginálnejšom ornamente vibruje v zakuklenej podobe trvalá spomienka na určité „naturalne“ tvary. Po druhé – a toto je tá najdôležitejšia príčina – umenie, o ktorom hovoríme, je ľudským nielen preto, že neobsahuje ľudské prvky, ale aj preto, že sa aktívne podieľa na dehumanizácii. V jeho úteku od ľudského ho nezaujímajú natoľko termín *ad quem*, bizarná fauna, ku ktorej preniká, ako termín *a quo*, ľudský 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 ponášal na človeka, nakresliť dom, ktorý by zo seba zachoval to nevyhnutne potrebné, aby sme sa mohli stať svedkami jeho ďalších metamorfóz, kužel, ktorý sa akoby zázrakom vynoril z toho, čo bolo predtým horou, tak ako had vylieza zo svojej kože. Estetický zážitok pre nového umelca

„Ultraizmus“ je jedným z najvhodnejších názvov, ktoré vznikli na označenie tejto novej senzibility.

V tomto extrémnom zmysle sa uskutočnil jeden pokus (niektoré Picassove diela), avšak s exemplárnym fiaskom.



pramení z tohto triumfu nad ľudským, preto treba konkretizovať víťazstvo a v každom jednotlivom prípade predstaviť uskrtenú obeť.

Jednoduchý človek si myslí, že utiecť pred realitou je tá najľahšia vec na svete, pričom tento útek je práve tou najťažšou vecou. Je ľahké vysloviť alebo namaľovať niečo, čomu by celkom chýbal zmysel, čo by bolo nezrozumiteľné, alebo jednoducho nič: stačilo by zoradiť slová bez súvisu<sup>2</sup>, alebo naverímboha nakresliť čiary.

Avšak dokázať vytvoriť niečo, čo by nebolo kópiou „natúralneho“, ale čo by napriek tomu malo určitú substantivitu, to si vyžaduje vlohy najvynikajúcejšie.

„Realita“ neprestajne číha na umelca, aby mu zabránila v jeho úteku. Aký stupeň chytrosti predpokladá geniálny útek! Umelec sa musí stať Odyseom naruby, ktorý sa oslobodí od svojej každodennej Penelopy a medzi útesmi naviguje za čarami Kirké. Preto, keď sa mu na chvíľu podarí vymaniť z dosahu neprestajného číhania, nemajme mu za zlé gesto pýchy, krátke gesto na spôsob sv. Juraja s premoženým drakom pri nohách.

### *Pozvanie k porozumeniu*

Umelecké diela, preferované v minulom storočí, vždy obsahovali jadro žitej reality, ktoré bolo akoby substanciou estetických kvalít diela. Umenie pôsobilo len na základe tohto ľudského jadra a redukovalo sa na jeho opracovávanie, vybrusovanie, lakovanie, leštenie a zrkadlenie. Pre väčšinu ľudí je dodnes takáto štruktúra umeleckého diela tou najprirodzenejšou a jedine možnou. Umenie je potom odrazom života, je niečím prirodzeným, videným z aspektu určitého naturelu, je zobrazovaním ľudských záležitostí a pod. Na druhej strane však mladí s rovnakým presvedčením tvrdia pravý opak.

<sup>2</sup>Je to to, čo realizoval dadaizmus. Môžeme pozorovať (viď moju predchádzajúcu poznámku), ako tie isté výstreľky a nevydarené pokusy moderného umenia s určitou logikou vyplývajú z jeho organického princípu, čo dokazuje *ex abundantia*, že v podstate ide o jednotný pohyb, plný významu.

Prečo dnes musia mať vždy pravdu starí proti mladým, hoci zajtrašok dá vždy za pravdu mladým proti starým? Predovšetkým sa netreba poburovať, ani kričať. *Dove si grida non é vera scienza*, hovorí Leona da Vinci. *Neque lugere neque indignari, sed intelligere*, odporúča Spinoza. Naše najviac zakorenené a najmenej sporné názory bývajú najpodozrivějšíe. Limitujú a ohraničujú nás, sú našim väzením. Život nenadobúda veľkú hodnotu, ak v ňom nerezonuje úsilie o rozšírenie vlastných hraníc. Človek žije natolko, nakoľko dychtí po živote. Všetko naše úporné snaženie udržať sa vo vnútri nášho zvyčajného horizontu je prejavom slabosti, dekadencie vitálnej energie. Horizont je biologickou krivkou, živým orgánom našej bytosti. Keď sa usilujeme o jeho prekročenie, vtedy mizne, rozplýva sa, elasticky sa vlní takmer podľa tempa nášho dychu. A naopak, keď ho fixujeme, znamená to, že skostnatel a že začíname starnúť.

To, čo predpokladajú akademici, že totiž umelecké diela by mali nevyhnutne pozostávať z ľudského jadra, ktoré múzy len uhládzajú a vybrusujú, nie je až také očividné. To by skôr znamenalo redukovat umenie na kozmetiku. Už predtým som poukázal na to, že vnímanie žitej reality a vnímanie estetického tvaru sú v podstate nezlučiteľné, pretože si vyžadujú rozdielne prispôbenie našich zmyslových orgánov. Umenie, ktoré by nám ponúkalo takýto zdvojený pohľad, by bolo škúľavým umením. Také bolo umenie 19. storočia, preto jeho diela, ktoré majú veľmi ďaleko od štandardného typu umenia, sú vari najväčšou anomáliou v dejinách vkusu. Všetky veľké obdobia v umení sa vystríhali pred tým, aby dielo malo ťažisko v ľudských záležitostiach. Imperatív výlučného realizmu, ktorý dominoval senzibilite minulého storočia, predstavuje nevidané monštrum vo vývoji estetického citenia. Z toho vyplýva, že nová inšpirácia, naoko taká extravagantná, sa aspoň v jednom bode opäť dotkne reálneho smerovania umenia, ktoré môžeme označiť ako „presadzovanie štýlu“. Veď štylizovať znamená pretvárať skutočnosť, derealizovať. Štylizácia implikuje dehumanizáciu. A naopak, neexistuje iný spôsob dehumanizácie ako štylizácia. Oproti tomu realizmus už tým, že zaväzuje umelca slepo sa pridrievať tva-

rov, ho privádza k bezštylovosti. Preto nadšený obdivovateľ Zurbarána, nevediac čo povedať, povedal, že jeho obrazy majú „charakter“, rovnako ako majú charakter a nie štýl Lucas alebo Sorilla, Dickens alebo Galdós. Naopak, 18. storočie, ktoré má tak málo charakteru, má prebytok štýlu.

### *Dehumanizácia umenia pokračuje*

Moderní ľudia vyhlasujú za „tabu“ akýkoľvek vplyv ľudských faktorov na umenie. Tak teda ľudské ako súbor elementov integrujúcich náš bežný život obsahuje trojstupňovú hierarchiu: 1. osôb, 2. živých bytostí a 3. neživých predmetov. Právo veta sa moderným umením realizuje adekvátne hierarchickému postaveniu toho-ktorého objektu. Nové umenie sa vystríha najviac osobného, pretože je najviac ľudské.

Najzreteľnejšie sa to prejavuje v hudbe a v poézii.

Od Beethovena až po Wagnera témou hudby bolo vyjadrenie osobných umelcových pocitov. Lyrický umelec komponoval veľké zvučné diela, aby do nich umiestnil svoju autobiografiu. Takéto umenie bolo viac-menej umením spovede. Neexistoval iný spôsob estetického pôžitku ako kontaminácia. „V hudbe,“ hovoril ešte Nietzsche, „majú vášne pôžitok samy zo seba.“ Wagner implantuje Tristanovi svoje cudzoložstvo s pani Wesendok a ak chceme nájsť útechu v jeho diele, nezostáva nám nič iné, ako stať sa na niekoľko hodín ľahkovážne cudzoložníkmi. Jeho hudba nás dojma a z pôžitku nad ňou plačeme, počítujeme tieseň alebo sa rozplývame v kľčovitej rozkoši. Všetka Beethovenova či Wagnerova hudba je melodramou.

Je to nepoctivosť, povedal by súčasný umelec. To sa presadzuje noblesná slabosť, vlastná človeku, prostredníctvom ktorej sa zvykne nakaziť bolesťami alebo radosťami svojho blížneho. Toto nakazenie nie je duchovnej povahy, ale je to len mechanická ozvena, podobne ako trpnutie zubov, vyvolané dotykom noža so sklom. Ide o automatický efekt, o niečo viac. Netreba si popliesť pošteklenie s radosťou. Romantika s vábničkou poľuje na vtáka, zisťne využíva obdobie jeho pá-

renia, aby doňho vpálil broky svojho trilkovania. Umenie nemôže spočívať v psychickom kontaminovaní, lebo ono predstavuje podvedomý fenomén, ale umenie musí byť celkom jasné ako poludnie pochopenia. Plač a smiech sú esteticky klamné. Estetické gesto nikdy nepochádza z melanchólie či úsmevu. A nemá s nimi nič spoločné. Všetko majstrovstvo vrhá chlad (Mallarmé).

Dômnievam sa, že názor mladého umelca je dostatočne dôvtipný. Estetický pôžitok musí byť založený na rozumovej úvahe. Pôžitky totiž môžu byť slepé a vedomé. Radosť v stave opitosti je slepá. Má, ako všetko na svete, svoju príčinu: alkohol, avšak chýba jej motív. Aj šťastlivec, ktorý vyhral v lotérii, sa teší, ale jeho radosť je iného druhu, teší sa z niečoho určitého. Veselosť opilca je hermetická, uzavretá sama do seba, nevie, odkiaľ pochádza, ako sa zvykne hovoriť, „chtýba jej opodstatnenie“. Oproti tomu radosť výhercu spočíva práve v tom, že si uvedomuje udalosť, ktorá ho motivuje a oprávňuje radovať sa. Teší sa, lebo vidí objekt, sám osebe vhodný na potešenie. Je to očividná radosť, ktorá žije zo svojej motivácie, a zdá sa, že prechádza od objektu k subjektu.

Všetko, čo chce byť duchovným, nie mechanickým, musí byť dômyselným a rozumovo motivovaným. Romantické dielo vyvoláva pôžitok, ktorý nie je v takmer nijakom vzťahu k obsahu diela. Čo má spoločné hudobná krása – čo musí byť niečím situovaným pomimo mňa, tam, kde vyviera zvuk – s vnútorným vzrušením, ktoré u mňa vyvoláva a ktoré prináša pôžitok romantickému publiku? Nestretávame sa tu vari s dokonalým *quid pro quo*? Namiesto toho, aby subjekt mal pôžitok z umeleckého objektu, má pôžitok sám zo seba, dielo bolo len príčinou a alkoholom jeho radosti. K takémuto efektu dochádza vždy, keď je umenie zamerané na javy žitej reality. Tie nás bezhranične udivujú, vyvolávajú v nás citovú zainteresovanosť, ktorá nám zabraňuje, aby sme ich kontemplovali v ich objektívnej čistote.

Príčiny našich duševných stavov sú niečím vonkajším: treba, aby ich skúmala veda. Naopak, motív nejakého citu či vôľového aktu alebo viery je ich súčasťou, je to vedomá súvislosť.

Videnie je činnosť na diaľku. Každý druh umenia disponuje svojim projekčným aparátom, ktorý od nás vzdaluje a transfiguruje veci. Na jeho magickej obrazovke ich vidíme vypudené, ako nájomníkov neprístupnej hviezdy, absolútne vzdialené. Keď takáto derealizácia chýba, vyvoláva to v nás fatálnu váhavosť, nevieme, či javy máme prežívať, alebo pozorovať.

Všetci poznáme istý druh rozladenia, pociťovaný pred voskovými figurínami, ktorý nevyhnutne pochádza z ich dvojzmyselnosti a ktorý nám zabraňuje zaujať v ich prítomnosti jasný a jednoznačný postoj. Keď ich vnímame ako živé bytosti, vysmievajú sa nám, odhaľujúc svoje mŕtvolné tajomstvo bábok, keď ich však vnímame ako fikciu, máme pocit, že z nich srší hnev. Neexistuje spôsob, ako by sme ich mohli vnímať len sťa objekty. Pri ich pozorovaní sa nás zmocňuje podozrenie, že sú to ony, ktoré pozorujú nás. A nakoniec nás zachváti pocit odporu voči týmto prenajatým telám. Vosková figurína je čistá melodráma.

Zdá sa mi, že dominantnou črtou novej senzibility je averzia voči ľudským prvkom v umení, veľmi podobná tej, ktorú vždy pociťuje inteligentný človek pred voskovými figurínami. A naopak, plebs sa vždy nadchýna umrlčím voskovým úškľabkom. Mimochodom si začíname klásť impertinentné otázky s úmyslom nezodpovedať ich hneď: Čo znamená táto averzia voči ľudskému v umení? Je to azda averzia voči ľudskému, voči realite, životu, alebo práve naopak, rešpekt pred životom a odmietnutie toho, aby sa život zmiešaval s takou podružnou záležitosťou, akou je umenie? Ako je však možné považovať umenie, to božské umenie, slávu civilizácie a vrchol našej kultúry, za druhoradú záležitosť? Už som poznamenal, milý čitateľ, že tu ide len o niekoľko impertinentných otázok. Tak ich zatiaľ anulujeme.

U Wagnera nachádza melodráma najvyššiu formu svojej exaltácie. A ako to vždy v takom prípade býva, len čo forma dosiahne svoje maximum, začína sa meniť na svoj protiklad. Už u Wagnera prestáva byť ľudský hlas hlavným protagonistom a hrúži sa do kozmického výkriku ostatných nástrojov. Bola však nevyhnutná ešte radikálnejšia premena. Z hudby

bolo treba odstrániť osobné pocity, očistiť ju, príkladne objektívizovať. Bol to čin, ktorý vykonal Debussy. Počnúc ním možno počuť čistú hudbu, bez opojenia a nárekov. Všetky obmeny názorov, ktoré v posledných desaťročiach existovali v hudobnom umení, vstupujú na toto nové územie, ultraúzemie, geniálne dobyté Debussym. Táto premena subjektívneho na objektívne je taká dôležitá, že sa pri nej vytrácajú všetky neskoršie rozdiely.\* Debussy dehumanizuje hudbu, preto sa počnúc ním datuje nová éra zvukového umenia.

K rovnakému náhlemu zvratu došlo aj v lyrike. Bolo treba oslobodiť poéziu, ktorá sa, obťažkaná ľudskou matériou, zmenila na záťaž a plazila po zemi, ráňajúc sa o stromy a rohy stiech ako balón bez plynu. Mallarmé sa stal týmto osloboditeľom, prinavrátil poéme jej aerostatickú silu a jej stúpajúcu cnosť. On samotný azda ani nebol realizátorom svojich zámerov, ale stal sa kapitánom nových éterických výskumov a riadil rozhodujúci manéver uvoľnenia balastu.

Spomeňte si na tému poézie romantického storočia. Básnik sa s nami pekne delil o svoje osobné emócie dobrého buržuaja, o svoje veľké a malé žiاله, o nostalgie, o svoje náboženské či politické obavy. A v takom prípade, že bol Angličanom, aj o svoje sny pri fajke. Takými to alebo podobnými prostriedkami sa pateticky usiloval zaodiť svoje každodenné požiadavky. Individuálny génus umožňoval, aby sa občas okolo ľudského jadra poémy vytvorila žiariaca fotosféra z tej najjemnejšej matérie, napr. u Baudelaira. Avšak tento lesk nebol zámerný. Básnik chcel byť predovšetkým človekom.

„A toto sa mladým zdá nesprávne?“ sputuje sa s potláčaným hnevom ktosi, kto už prestal byť mladým. Tak teda čo by chceli? Aby básnik bol vtákom, ichtyosaurom alebo dvanaáststenom?

Skutočne neviem, ale domnievam sa, že mladý básnik, keď tvorí poéziu, chce byť jednoducho básnikom. Ešte uvidíme, ako všetko moderné umenie, a v tom sa zhoduje s modernou vedou, politikou a moderným životom, zavrhuje kon-

\*Podrobnejšiu analýzu toho, čo znamenal Debussy pre romantickú hudbu, môžete nájsť v mojej eseji *Musical'a & El Espectador III*.

fúziu hraníc. Snaženie, aby hranice medzi vecami boli jasne vymedzené, je príznakom duševnej čistoty. Život je jedným vec, poézia druhá. Tak si to myslia, alebo to prinajmenšom tak cítia. Nepleťme hranice. Básnik začína tam, kde človek končí. Osudom človeka je žiť svoj ľudský údel, poslaním básnika je vymýšľať to, čo neexistuje. Takto sa zdôvodňuje poslanie umelca. Básnik zväčšuje svet tak, že k realite, ktorá je tu sama od seba, pridáva ešte jeden kontinent: ireálny. Slovo „autor“ pochádza od „auctor“, t. j. ten, kto zväčšuje. Latinovia tak nazývali generála, ktorý získal nové územia pre vlast.

Mallarmé bol prvým človekom minulého storočia, ktorý chcel byť básnikom. Ako on sám hovorí, „odmietol prírodné materiály“ a komponoval malé lyrické objekty, odlišujúce sa od ľudskej fauny a flóry. Takáto poézia nepotrebuje byť „precífovaná“, pretože v nej niet ničoho ľudského, ničoho patetického. Ak sa v nej hovorí o nejakej žene, znamená to o nijakej, a ak počuť odbíjať nejakú hodinu, je to hodina mimo kvadranta. Pomocou negácie anuluje Mallarmého verš každú viditeľnú rezonanciu a prezentuje postavy také mimozemské, že už len ich pozorovanie predstavuje to najvyššie potešenie. Čo môže medzi týmito fyziognómiami hľadať biedna tvár človeka, ktorý je básnikom? Iba jedno: stratí sa, sublimovať a premeniť sa na čistý anonymný hlas, ktorý podopiera slová lietajúce v povetrí, čistý akustický substrát verša, hlas básnika, ktorý sa dokáže izolovať od ľudského, čo ho obklopuje.

Odvšadiaľ sa dostávame k tomu istému: k úteku od ľudského. Postupy pri odlúštení môžu byť mnohoraké. Je možné, že dnes dominujú iné, odlišné od tých, ktoré používal Mallarmé, a je mi jasné, že na stránkach jeho diela sa ešte stretávame s romantickými vibráciami a záchvevmi. Avšak rovnako ako súčasná hudba patrí do historického bloku, ktorý sa začína Debussym, aj všetka nová poézia sa rozvíja v smere, naznačenom Mallarmém. Spojitosť s jedným a druhým menom sa mi zdá podstatná, ak si všimame rozlišnosti, poznamenané každou individuálnou inšpiráciou, a súčasne hľadáme základnú líniu nového štýlu.

Je takmer nemožné, aby nášho súčasníka, ktorý ešte nedosiahol vek tridsiatich rokov, zaujala taká kniha, v ktorej by

autor pod zámkou umenia opisoval životné príbehy niekoľkých mužov a žien. Všetko toto totiž pozná zo sociológie, psychológie a privítal by, keby sme veci nepletli a keby sme o tom hovorili zo sociologického alebo psychologického hľadiska. Avšak umenie je preňho niečím odlišným.

Poézia je dnes najväčšou algebrou metafor.

### Tabu a metafora

Metafora je pravdepodobne najplodnejšou ľudskou schopnosťou. Jej účinnosť dosahuje hranice božej tvorby a je akoby nástrojom tvorby, ktorý Boh zabudol v jednom zo svojich stvorení, ako keď roztržitý chirurg nechá svoj inštrument v bruchu operovaného.

Všetky ostatné ľudské schopnosti nás nechávajú ponorených do reality, do toho, čo už existuje. Najviac, čo tu môžeme urobiť, je sumarizovať a odpočítavať jedny veci od druhých. Len metafora nám umožňuje únik a medzi reálnymi vecami vytvára imaginárne útesy, kvitnúce vzdušné ostrovy.

Je skutočne obdivuhodná existencia tejto duševnej schopnosti v človeku, spočívajúca v nahradení jednej veci druhou, ani nie tak v snahe dosiahnuť jednu, ako v snahe utiecť od druhej. Metafora šikovne „vyfúkne“ jeden objekt, zamaskujú ho iným. Nemala by význam, keby sme za ňou nevideli inštinkt navádzajúci človeka vyhýbať sa realite.

Keď si nedávno jeden psychológ kládol otázku, akého pôvodu by mohla metafora byť, zostal prekvapený zistením, že jeden z jej koreňov sa nachádza v duchu *tabu*.

Existovalo obdobie, keď strach bol najvyššou ľudskou inšpiráciou, éra, ktorej dominoval kozmický teror. Človek vtedy cítil potrebu vyhýbať sa niektorým veciam, ktoré na druhej strane boli preňho - z iného hľadiska - nevyhnutné. Najbežnejšie zviera, ktoré sa vyskytuje v krajine, od ktorého zá-

\*Podrobnejšie o metafore vid' v eseji *Las dos grandes metáforas* (Dve veľké metafory) v *El Espectador IV* a v eseji *Ensayo de estética a manera de prólogo* (Esej o estetike na spôsob prólogu).

\*\*Vid' Heiniž Werner: *Die Ursprünge der Metapher*, 1919.

visela obživa, získalo posvätnú prestíž. Toto posvätenie prinieslo zasa celkom bezvýznamné. Aby sme uspokojili svoju túžvu, viedlo človeka na myšlienku, že sa zvierata nesmie dotýkať rukami po odlúštení, nemusíme meniť prvotné formy vecí. Stačí kami. Čo v takom prípade urobí Indián Lillooet, aby sa najpre vyvrátil hierarchiu a robil také umenie, v ktorom sa do podol? Posadí sa skrčmo a položí si ruky na stehná. Takými predia dostanú tie najbežvyznamnejšie životné udalosti, a spôsobom môže byť, pretože ruky na stehnách sú metaforicky však popísané v monumentalistickom duchu. ky nohami. Tu sa stretávame s trópom činu, s prvou elementárnou metaforou, ktorá predchádza verbálnej predstave a Toto je to skryté puto, ktoré zjednocuje jednotlivé druhy nového umenia v jeho najrozličnejších podobách. Ten istý inštrinkt úteku a vyhnutia sa realite nachádza svoje vyjadrenie v suprarealizme metafory a v tom, čo môžeme nazvať infrarealizmom. Poetické nadsadenie sa môže nahradiť ponorom pod úroveň prirodzenej perspektívy. Najlepšie príklady toho, ako sa dá realizmus prekročiť jeho preháňaním – len zamera nesmie menovať nič, čo patrí kráľovi, vidí horieť pochodne ním lupy v našej ruke na tie najmenšie podrobnosti života – v jeho paláci-chatrči, musí povedať „horiaci blesk v oblakoch sú Proust, Ramón Gómez de la Serna, Joyce. na nebi“. Tuhľa sa stretávame s metaforickým vyhnutím.

A nakoľko slovo je pre primitívneho človeka takmer ako vec samotná, objavuje sa potreba nepomenúvať hrozny objekt, zval, alebo o cirkuse, úsvite, madridskom Rastre či Puerte del nachádzajúci sa pod *tabu*. Preto sa označí menom inej veci, pod úroveň prirodzenej perspektívy. Najlepšie príklady toho, v zakuklenej a tajnej podobe. Tak napr. keď Polynézian, ktorý ako sa dá realizmus prekročiť jeho preháňaním – len zamera nesmie menovať nič, čo patrí kráľovi, vidí horieť pochodne ním lupy v našej ruke na tie najmenšie podrobnosti života – v jeho paláci-chatrči, musí povedať „horiaci blesk v oblakoch sú Proust, Ramón Gómez de la Serna, Joyce. na nebi“. Tuhľa sa stretávame s metaforickým vyhnutím.

Len čo sme v tejto tabuistickej podobe získali metaforický Ramón môže napísať celú knihu o prsiach – niekto ho nazval „novým Kolumbom plávajúcim smerom k pologuliam“ inštrument, môžeme ho používať na najrozličnejšie ciele. Jed = alebo o cirkuse, úsvite, madridskom Rastre či Puerte del ným z nich, ktorý dominoval v poézii, bolo zušľachťovanie Sol. Jeho postup spočíva jednoducho v tom, že protagonista reálneho objektu. Používal sa podobný obraz s dekoratívnymi mi životnej drámy sa stávajú nepovšimnuté mestské štvrte, zámerom, s cieľom skrásliť a vyzdobíť oblúbený predmet. Bo všetko to, čomu zvyčajne nevenujeme pozornosť. Giraudoux, lo by zaujímavé zistiť, či v novej poetickej inšpirácii, keď sa Morand atď. sú v rozličnej miere ľuďmi toho istého lyrického metafora stáva substanciou a nie ornamentom, môžeme kon ravenia.

štatovať zvláštnu nadvládu očierňujúceho obrazu, ktorý na Toto vysvetľuje, prečo boli poslední dvaja takými nadše miesto kráslenia a ozdobovania zhadzuje a ničí úbohú reali nými obdivovateľmi Proustovho diela, a vo všeobecnosti vy tu. Pred časom som čítal u jedného mladého básnika, že pa svetľuje aj potešenie, ktoré tento nevšedný spisovateľ posky príšlek je murárov meter a bezlistnaté zimné stromy sú metla tuje moderným ľuďom. Vari to najpodstatnejšie, čo má veľké mi na zametanie neba. Lyrická zbraň sa obracia proti prírod bohatsvo jeho knihy spoločné s novou senzibilitou, je zmena ným veciam a zabíja ich.

### *Supra- a infrarealizmus*

Aj keď je metafora najradikálnejším prostriedkom odlúštenia, nedá sa povedať, že by bola prostriedkom jediným. Existujú aj mnohé iné s rozličným dosahom pôsobnosti.

Najjednoduchší z nich spočíva v prostej zmene bežnej perspektívy. Z ľudského hľadiska majú veci určitý poriadok a hierarchiu. Niektoré sa nám zdajú veľmi dôležité, iné menej, mená, že estetická intencia zmenila svoje zameranie, že sa

### *Obrat naopak*

zmenila na opačnú. Predtým metafora na spôsob okrasy, či po-  
ky alebo plášťa do dažďa vyúsťovala do reality. Teraz sa na-  
opak prešadzujú snahy o elimináciu jej mimopoetickej alebo  
reálnej podpory. Ide o realizáciu samotnej metafory, o snahu  
urobiť z nej *res poetica*. Avšak inverzia poetického procesu sa  
netýka výlučne len metafory, ale prešadzuje sa vo všetkých  
sférach a všetkými prostriedkami, až kým nenadobudne vše-  
obecnú podobu – ako tendencia všetkého žitého umenia.

Vzťah našej mysle k predmetom spočíva v tom, že sa  
o nich vytvárame idey. V skutočnosti nevlastníme realitu, ale  
pojmy, ktoré sme si o nej dokázali utvoriť. Sú ako pozorova-  
teliňa, z ktorej pozorujeme svet. Goethe veľmi správne hovo-  
rieval, že každý nový pojem je ako nový orgán, ktorý sa v nás  
zrodil. Idey nám teda umožňujú vidieť veci a v bežnom stave  
našej mysle si ich neuvedomujeme, rovnako ako oko pri vide-  
ní nevidí samo seba. Inak povedané, myslenie je úsilie o za-  
chytenie reality prostredníctvom ideí, spontánny pohyb mys-  
le, smerujúci od pojmov k svetu.

Medzi ideou a vecou je však obrovský rozdiel. Realita  
vždy opíjva pojmy, ktoré sa ju pokúšajú obsiahnuť. No  
objekt je niečo viac a niečo iné ako to, čo o ňom myslíme  
v ideí, ktorá je vždy len jeho biednou schémou, lešením, po-  
ktorom sa pokúšame priblížiť k realite. Napriek tomu nás  
prirodzený sklon vedie, aby sme verili, že realita je tým, čo si  
o nej myslíme, a v dôsledku toho ju stotožnili s ideou, ktorú  
úprimne považujeme za realitu. Takto nás naša praktická ná-  
klonnosť privádza k najvnej idealizácii reality. Táto náklon-  
nosť je vrodená, „ľudská“.

Ak teraz nepôjdeme zamýšľaným smerom, odkloníme sa  
od neho, obrátíme sa chrbtom k domnejšej realite a idey bude-  
me považovať za to, čím skutočne sú, teda za čisté subjektív-  
ne schémy, necháme ich žiť ako také, s ich krivolakým, nedu-  
živým, ale transparentným a čistým obrazom, slovom: ak si  
po zrelej úvahe zaumienime idey realizovať, stanú sa odlud-

\*Bolo by nepríjemné, keby som na konci každej strany opakoval, že každú  
jednu z črt nového umenia mnou zdôraznených treba chápať ako domi-  
nantnú tendenciu, nie ako absolútnu vlastnosť.

štené a derealizované. V skutočnosti sú tieto idey ireálne. Po-  
kladať ich za reálne by znamenalo naivne idealizovať – falzi-  
fikovať. Nechať ich prebývať v ich vlastnej irealite znamená,  
takpovediac, robiť irealitu ireálnejšou. V tomto prípade sa ne-  
pohybujeme od mysle ku skutočnosti, ale naopak, schémam,  
vnútornému a subjektívnemu, prepožičiavame plasticitu, ob-  
jektivizujeme a zosvetšujeme.

Hoci sa tradičný umelec snaží reálne zachytiť podobu  
portrétovanej osoby na svojom obraze, v skutočnosti na plát-  
ne zanecháva nanajvýš schematickú selekciu, jeho myslou  
svojevoľne vybratú z bezmedznosti reálnych vlastností mode-  
lu. Čo keby sa maliar namiesto reality rozhodol maľovať svo-  
ju ideu, svoju schému portrétovanej osoby? Vtedy by sa ob-  
raz stal čírou pravdou a nenasledovalo by nevyhnutné fia-  
sko. Obraz, ktorý nechce napodobňovať realitu, by sa stal  
tým, čím v skutočnosti je: obrazom-irealitou.

Expresionizmus, kubizmus a iné moderné smery boli  
v rozličnej miere pokusmi o realizáciu tohto zámeru v zá-  
kladnom smerovaní umenia. Od zobrazovania vecí prešli k  
zobrazovaniu ideí: maliar sa stal slepým voči okolitému sve-  
tu a obrátil svoju pozornosť na subjektívny vnútorný život.

Napriek neotesanosti a drsnosti materiálu bolo Pirandel-  
lovo dielo *Šesť postáv hľadá autora* v poslednom období hádam  
jediné, čo milovníkov estetiky v dramatickom umení vyzýva-  
lo meditovať. Možno ho považovať za jasný príklad inverzie  
umeleckej témy, ktorú sa tu pokúšam opísať. Tradičné divad-  
lo sa pokúšalo o to, aby sme v jeho postavách videli ľudí a  
v ich posunkoch výraz ľudskej drámy. Tu sa naopak darí  
vzbudiť náš záujem o postavy ako také, t. j. o idey alebo čisté  
schémy.

Ziada sa poznamenať, že toto je, v strohom zmysle slova,  
prvá „dráma“ ideí, aká kedy bola vôbec vytvorená. To, čo sa  
predtým tak nazývalo, neboli drámy ideí, ale drámy pseudo-  
postáv, ktoré symbolizovali idey. V *Šiestich postavách* je boles-  
típlný osud, ktoré ony prezentujú, skreslený a je len zámien-  
kou. Zúčastňujeme sa však na reálnej dráme ideí ako takých,  
na niekoľkých subjektívnych chimérach, ktoré gestikuľujú  
v autorovej mysli. Pokus o odludštenie umenia je tu nanajvýš.

zreteľný a možnosť dosiahnuť ho je dokázaná. Súčasne priam ukázkovo môžeme sledovať ťažkosti veľkého publika, spojené s akomodáciou vnímania tejto obrátenej perspektívy. Pokračuje v hľadaní ľudskej drámy, ktorú dielo neprestajne skresľuje, odďaľuje a ironizuje, kladúc na jej miesto samotnú divadelnú fikciu ako takú. Veľké publikum irituje, že ho podvádzajú, a nedokáže nájsť pôžitok v milom umeleckom podvode, o to viac vytríbenom, o čo lepšie manifestuje svoju klamlivú štruktúru.

### *Ikonoklazmus*

Tvrdenie, že plastické umenia nového štýlu prejavili skutočnú averziu voči živým tvarom alebo bytostiam, zrejme nebude prehnané. Tento jav sa stáva zrejším, ak porovnáваме súčasné umenie s umením tých čias, keď sa z gotiky ako z ťažkého sna rodilo svetské maliarstvo a sochárstvo a renesancia zožívali veľké úspechy. Rydlo a štetec sa s pôžitkom pridržiavali vzoru, poskytovaného živočíšnym alebo rastlinným modelom, a to úpadkovými telesnými tvarmi, v ktorých pulzovala vitalita. Nezáležalo na tom, o aké bytosti ide, len nech v nich dramaticky pulzuje život. A z obrazu alebo plastiky sa organická forma rozlievala na ornament. Bola to epocha prebytku nápadov, zdrojov búrlivého života, hroziaca zaplavíť celý priestor svojimi okrúhlymi a zrelými plodmi.

Prečo súčasný umelec pociťuje strach z napodobňovania úpadkových línii živých tiel a nahrádza ich geometrickými schémami? Všetky nedostatky a omyly kubizmu nemôžu zastrieť skutočnosť, že určitú dobu sme sa vyžívali v jazyku čistých euklidovských foriem.

Jav sa ešte skomplikuje, keď si pripomenieme, že dejinami periodicky prechádza toto vyčítanie plastického geometrizmu. Už na vývine prehistorického umenia môžeme pozorovať, že zrod umeleckej senzibility je spätý s hľadaním živých foriem a že jej neskoršie štádiá sa ich vystríhali ako foriem, ktoré sa človeku sprotivili a vzbudzujú v ňom hrôzu, uchýľujúc sa k abstraktným znakom, posledným pozostat-

kom živých alebo kozmických foriem. Had sa štylizuje do podoby meandra, slnko do podoby svastiky. Tento odpor voči živým formám niekedy prerastá do nenávisti a vedie k spoločenským konfliktom. Revolúcia proti obrazom vo východnom kresťanstve, semitský zákaz zobrazovania živých tvorov - inštinkt, protikladný inštinktu ľudí, zdobiacich steny Altamiry - to všetko má bezpochyby popri svojom náboženskom význame korene aj v esteticknej senzibilitate, ktorej neskorší vplyv je evidentný v byzantskom umení.

Bolo by neobyčajne zaujímavé pozornejšie preskúmať explózie ikonoklazmu, ku ktorým z času na čas dochádza v náboženstve a v umení. V modernom umení pôsobí tento zvláštny, obrazoborecký pocit evidentne a jeho heslom by sa mohol stať onen Porfýriov odkaz, ktorý prevzali manichejci a proti ktorému tak bojoval svätý Augustín: *Omne corpus fugiendum est*. Očividne sa vzťahuje na živé telá. Aký je to zvláštny zvrät gréckej kultúry, ktorá bola v čase svojej kulminácie taká spriaznená so živými tvormi!

### *Negatívny vplyv minulosti*

Význam tejto eseje, ako som už spomenul, spočíva v posúdení moderného umenia poukázaním na niektoré jeho charakteristické črty. Avšak súčasne sa tento zámer dotýka aj širšieho okruhu otázok, ktoré si netrúfam riešiť na týchto stránkach a ktoré prenechám osobným úvahám čitateľa. Zameriam sa na toto:

Na inom mieste som už poukázal na to, že umenie a veda práve preto, že sú najslobodnejšími ľudskými aktivitami a ako také sa najmenej podrobujú vplyvu sociálnych podmienok každej epochy, sú sférami, v ktorých ako v prvých možno pozorovať akúkoľvek zmenu kolektívnej senzibility. Keď človek modifikuje svoj základný postoj k životu, prejaví sa to predovšetkým v novom ráze umeleckej tvorby a vôbec celej duchovnej kultúry. Subtilnosť umenia a vedy zapríčiňuje ich

Viď moju prácu *El tema de nuestro tiempo*, v češtine *Úkol naší doby*.

mimoriadnu citlivosť aj voči tomu najľahšiemu závanu duchovných stimulov. Podobne ako na dedine, keď ráno otvoríme okno a pozorujeme dym nad domami, aby sme určili smer, akým bude cez deň 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 klásť otázku, akého nového životného štýlu je príznakom a poslom. Odpoveď by si vyžadovala preskúmať príčiny tohto nezvyčajného obratu v umení a tu by to bola príťažká úloha. Odkiaľ pramenia tieto snahy po „odľudštení“, táto averzia voči živým formám? Aj tento fenomén, podobne ako každý iný historický fenomén, má 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 ťažké odhadnúť, aký vplyv má minulosť umenia na jeho budúcnosť. V umelcovom vnútornom svete dochádza k šoku či chemickej reakcii medzi jeho pôvodnou senzibilitou a už hotovým umením. Nielenže sa konfrontuje s okolitým svetom, ale do jeho vzťahu k nemu, akoby v úlohe tlmočníka, neprestajne zasahuje umelecká tradícia. Aký priebeh 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 bytosť ňou zrodenu; ako jej dediča a zdokonaľovateľa – alebo na druhej strane v tej či onej miere objaví v sebe odpor voči tradične uznávaným umelcom. A tak ako v prvom prípade, keď umelec pocíti nemalý pôžitok z toho, že sa začlení do schémy vžitých konvencií a opakuje niektoré už osvedčené gestá, tak v druhom prípade nielenže vytvorí dielo, ktoré sa bude odlišovať od všeobecne uznávaných diel, ale nájde rovnako silný pôžitok v tom, že jeho tvorba je v opozícii voči autoritatívne prijatým normám.

Na toto sa zvykne zabúdať, keď sa hovorí o vplyve včerajška na dnešok. V dielach určitého obdobia možno ľahko spozorovať úsilie o väčšiu alebo menšiu podobnosť s dielami

obdobia predchádzajúceho. Oproti tomu je veľmi ťažké odhaliť negatívny vplyv minulosti a postrehnúť, že nový štýl sa formuje často prostredníctvom vedomého a zložitého popretia štýlu tradičného.

Íde o to, že neporozumieme ceste umenia od romantizmu až k dnešku, ak nevezmeme do úvahy ako činiteľa estetického pôžitku toto napádanie staršieho umenia a posmievanie sa mu. Baudelaire sa kochá v čiernej Venuši práve preto, že klasická je biela. Odvtedy sa v umeleckých štýloch, ktoré nasledovali, zvyšoval podiel negatívnych, ba až urážlivých prvkov, čo sa s pôžitkom vyhlasovalo za tradíciu priam až do tej miery, že dnes profil moderného umenia tvoria takmer výlučne negácie umenia starého. Je zrejme, prečo je to tak. Keď sa umenie v priebehu mnohých storočí vyvíjalo kontinuálne, bez vážnejších narušení súvislostí a bez historických katastrof, umelecká produkcia sa postupne hromadila a tradícia časom začala prevažovať nad aktuálnymi podnetmi. Inak povedané, medzi rodiačim sa umelcom a okolitým svetom stálo stále viac tradičných štýlov, ktoré znemožňovali priamu, pôvodnú komunikáciu medzi umelcom a svetom. Existovali dve možnosti: buď tradícia vyčerpá všetky originálne schopnosti, čo bol prípad Egypta, Byzancie a Orientu vôbec, alebo prevaha minulosti nad prítomnosťou musí zmeniť znamienko a začne sa dlhé obdobie, počas ktorého sa nové umenie postupne zbaví starého, čo ho dusí. To bol prípad európskeho ducha, v ktorom dominuje futuristický inštinkt nad tvrdošijným orientálnym tradicionalizmom a „minulizmom“.

Značná časť toho, čo som nazval „dehumanizáciou“ a averziou voči živým tvarom, pramení v tejto antipatii k tradicionalistickej interpretácii skutočnosti. Intenzita útoku je priamo závislá od vzdialenosti. Preto to, čo najviac odpudzuje dnešných umelcov, sú umelecké techniky, ktoré dominovali v minulom storočí, a to aj napriek tomu, že obsahovali pomerne veľa opozičných momentov voči starším štýlom. Nová senzibilita prejavuje naopak podozrivú sympatiu časovo a priestorovo najvzdialenejšiemu umeniu: prehistorickému umeniu a exotizmu. Ak máme povedať pravdu, to, čo sa páči na týchto primitívnych dielach – viac ako ony samotné – je



ich naivita, t. j. absencia tradície, ktorá sa zatiaľ ešte nestihla v nich sformovať.

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

Vari sa pod maskou lásky k čistému umeniu skrýva prísýtosť umením, nenávisť voči nemu? Ako je to možné? Nenávisť k umeniu sa môže zrodíť len tam, kde existuje aj nenávisť k vede, štátu, vôbec k celej kultúre. Vari v európskej histórii kvasí nepochopiteľný hnev voči vlastnej historickej podstate, niečo podobné *odium professionis*, ktoré sa zmocňuje mníchov ča po dlhých rokoch pobytu v kláštore, averzia voči disciplíne a poriadku, ktoré formovali jeho život?

Nastáva vhodný moment, aby som zdvihol pero a načal vzlietnuť celý rad otázok – ako krdel' žeriavov.

### *Ironický osud*

Ako sme už uviedli, nový štýl spočíva vo svojej najväčšej obecnnej podobe v eliminácii „ľudských“, príliš ľudských prvkov a v zachovaní čisto umeleckého materiálu. Mohlo by sa zdať, že toto je veľké povzbudenie pre umenie. Ak sa však na vec pozrieme z iného zorného uhla, objavíme diametrálne protikladné črty, ktoré nemajú nič spoločné s opovrhnutím. Protirečenie je očividné a treba ho podčiarknuť. V konečnom

Bolo by zaujímavé analyzovať psychologické mechanizmy, prostredníctvom ktorých umenie včerajska vplýva na umenie zajtrajska. Zatiaľ je jasný len jeden: únava. Časté opakovanie štýlu otupuje a unavuje senzibilitu. Wölflin vo svojej práci *Fundamentálne pojmy v dejinách umenia* poukázal na vplyv, aký niekoľkokrát mala únava na to, aby vyvolala pohyb celej umenia, nútiac ho do obnovy. Dokonca aj v literatúre. Ešte Cicero, *hovoril po latinsky, hovorí latine loqui*, ale už v 5. storočí povie Sidonius Apollinarius *lataliter insusurrare*. Ubehlo príliš veľa storočí, keď sa hovorilo to isté rovnakou formou.

dôsledku by to znamenalo, že moderné umenie nie je fenoménom s dvojznačnou povahou, čo nás nakoniec vôbec nemôže prekvapiť, pretože také sú takmer všetky významné javy posledných rokov. Stačilo by trochu preskúmať politické udalosti v Európe, aby sme našli rovnakú vnútornú rozpornosť.

Protirečenie medzi láskou a nenávisťou k jednej a tej istej veci sa však čiastočne zmierni, ak sa na umeleckú produkciu dneška prizrieme bližšie.

Prvý dôsledok, ktorý so sebou prináša zameranie umenia na seba samotné, je ten, že sa zbavuje akéhokoľvek patetizmu. V umení, zafixovanom „ľudským“, sa odráža vlastnosť, charakteristická pre život. Takéto umenie bolo veľmi vážne, takmer posvätné. Niekedy aspirovalo až na to, aby spasilo ľudský rod – v prípade Schopenhauera a Wagnera. Preto teda nemôže prekvapovať fakt, že nová inšpirácia je vždy nevyhnutne komická. Celá takto vyznieva komicky. Môže byť viac alebo menej násilná, môže sa pohybovať od úprimného klaunstva až po ľahkú iróniu, no komickosť nikdy nechýba. Neznamená to, že obsah diela má byť komický – to by sa vzťahovalo na žáner alebo kategóriu „ľudského“ štýlu – ale že umenie vždy ironizuje, nech už je jeho obsah akýkoľvek. Hľadať, ako som už predtým naznačil, fikciu ako takú je zámer, ktorý môže mať v úmysle len veselo naladený človek. K umeniu pristupuje práve preto, že ho považuje za frašku. Je to to, čo najviac prekáža „serióznym“ ľuďom s menšou senzibilitou voči súčasnosti porozumieť moderným dielam. Sú toho názoru, že maliarstvo a hudba mladej generácie je len „fraškou“ – v horšom slova zmysle – a nepripúšťajú možnosť, že niekto v tejto fraške môže právom vidieť hlavné poslanie umenia a jeho blahodarnú 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 vyžadoval rovnako patetický, takmer náboženský obdiv ako Michelangelove sochy. Dnešný umelec nás nabáda, aby sme uvažovali o umení ako o žarte, ako o umení, 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 n  
komédie - nové umenie sa vysmieva umeniu.

A pri počutí týchto mojich slov netreba príliš gestiku  
vať, ak chcete zostať diskretný. Umenie nikdy nedemonštr  
valo lepšie svoje magické danosti ako pri tomto výsmechu  
seba samého, pretože v týchto prejavoch sebazničenia zos  
va i naďalej umením a v súlade s úžasnou dialektikou, jej  
negácia je aj jeho zachovaním a triumfom.

Pochybujem o tom, že by dnešného mladého človeka z  
ujala báseň, obraz alebo zvuk, v ktorom by nebol kus irónie

A nakoniec toto všetko nie je celkom nové, ani ako ide  
ani ako teória. Na začiatku 19. storočia skupina nemeckých  
romantikov pod vedením Schlegelovcov proklamovala iróniu  
ako najvyššiu estetickú kategóriu z dôvodov, ktoré sa zhodu  
jú s novými zámermi umenia. Nedokážeme to zdôvodniť, ale  
budeme umenie obmedzovať len na reprodukciu reality, ni  
jej zbytočnú duplikáciu. Jeho poslaním je podnietiť ireálny  
horizont a niet iného prostriedku na dosiahnutie tohto cieľa  
ako negovať realitu, stavajúc seba prostredníctvom tohto ak  
tu nad ňu. Byť umelcom znamená nebrať tak vážne človeka  
ktorý je vždy, pokiaľ nie je umelcom, vážny.

Je zrejmé, že osud nevyhnutnej irónie dáva modernému  
umeniu monotónne sfarbenie, pri ktorom si zúfa aj ten najt  
pezlivejší človek, avšak súčasne stiera protirečenie medzi lás  
kou a nenávisťou, na ktoré som predtým poukázal. Hnev sa  
obracia proti umeniu vážnemu a priazeň zasa k víťaznému  
umeniu, k umeniu ako fraške, ktorá triumfuje nad všetkým  
vrátane seba samej, tak ako v systéme zrkadiel, ktoré sa ne  
konečne odrážajú jedny v druhých a ani jeden odraz nie  
posledný, všetky sú výsmešné a čisto imaginárne.

### *Intranscendentnosť umenia*

Všetko vyššie uvedené môžeme zhrnúť do najpodstatnej  
šieho, najzávažnejšieho a najhlbšieho príznaku moderného  
umenia, do jeho mimoriadne zvláštnej črty novej esteticke  
senzibility, vyžadujúcej si veľkú pozornosť. Je to niečo, o čom

treba hovoriť veľmi delikátne okrem iného aj preto, lebo je  
veľmi ťažké správne to sformulovať.

Pre človeka najnovšej generácie je umenie záležitosťou  
bez transcencie. Len čo som túto vetu napísal, ľakám sa,  
keď si uvedomujem jej nespočetné dôsledky. Nejde o to, že  
komukoľvek z nás sa môže zdať umenie ako bezvýznamný  
jav, alebo že je pre nás menej dôležité ako pre človeka vč  
rajska, ale o to, že sám umelec nazerá na umenie ako na  
transcendentnú aktivitu. Ale ani toto nevystihuje správne  
skutočný stav vecí. Nie je to tak, že by umelca jeho tvorba a  
povolanie nezaujímali, ale zaujímajú ho práve preto, že im  
chyba tento závažný význam. Problému porozumieme len  
vtedy, ak súčasné umenie budeme konfrontovať s tým, čím  
bolo umenie napr. pred tridsiatimi rokmi a vôbec počas celého  
uplynulého storočia. Poézia a hudba boli vtedy aktivitami  
s veľkým dosahom: očakávalo sa od nich, že zachránia ľud  
stvo, stojace nad ruinami náboženstiev a pred nevyhnutným  
relativizmom vedy. Umenie bolo transcendentné vo vzneše  
nom význame. Bolo také svojimi námetmi, ktoré spravdila  
čerpali z najzávažnejších problémov ľudstva, a bolo také aj  
samé pre seba, ako ľudská schopnosť, ktorá prepožičiavala  
ľudskému rodu sebazdôvodnenie a dôstojnosť. Museli by ste  
sami vidieť tie slávnostné gestá, s akými vystupoval pred  
masami významný básnik či geniálny hudobník, gestá proro  
ka alebo zakladateľa nového náboženstva, majestátne spôso  
by štátnika, zodpovedného za osudy sveta!

Mám obavy, že dnešný umelec by sa zľakol zodpoved  
nosti, keby ho poverili podobným enormným poslaním a ke  
by bol nútený zaoberať sa vo svojom diele problémami,  
schopnými vyvolať takú odozvu. Práve vtedy, keď si všimne,  
že prostredie tráfi zo svojej vážnosti a veci sa začínajú ľahko  
zachvievať, oslobodené od akýchkoľvek formalít, začína  
v nich vnímať umelecký objekt. Táto univerzálna pirueta je  
prerého neklamným dôkazom existencie múz. Ak možno tvr  
diť, že umenie zachraňuje ľudstvo, tak len preto, že ho za  
chraňuje pred vážnosťou života a vzbudzuje v ňom neočaká  
vané junošstvo. Symbolom umenia sa opäť stáva magická Pa  
nova flauta, ktorá roztancováva ovce na okraji lesa.

Všetko moderné umenie sa stane zrozumiteľné a získa určitú veľkoleposť, keď ho budeme interpretovať ako pokus o nastolenie junoštva v starom svete. Predchádzajúce štýly zaväzovali prepojenie na dramatické sociálne a politické pohyby doby alebo hlboké filozofické a náboženské prúdy. Moderný štýl naopak chce byť blízky triumfu športu a hier. Sú to dva príbuzné javy, ktoré majú rovnaký pôvod.

V priebehu niekoľkých rokov sme sa stali svedkami toho, ako všetky stránky novín zaplnili športové komentáre, ktoré spôsobili stroskotanie korábov našej serióznosti. Úvodníkom hrozí skutočná skaza a nad hladinou víťazne veslujú pretekárske člny. Kult tela je trvalým symptómom chlapčenskej inšpirácie, pretože sa viaže na mladosť, kým kult ducha predstavuje znamenáva starobu, lebo sa dovršuje len vtedy, keď telo upadá. Triumf športu znamená víťazstvo hodnôt mladosti nad hodnotami staroby. To isté sa dejé aj s kinematografiou, ktorá je telesným umením par excellence.

Ešte moja generácia vysoko cenila starecké maniere. Mladenc túžil čo možno najskôr prestať byť chlapcom a rád napodobňoval unavenú chôdzu staršieho muža. Dnes sa chlapci a dievčatá snažia predĺžiť svoje detstvo a mládenci zachovávať a zdôrazniť svoju mladosť. Niet pochyb o tom, že Európa vstupuje do obdobia junoštva. Nesmie nás to prekvapovať. História sa pohybuje vo veľkých biologických rytmoch. Jej najväčšie mutácie nemôžu mať svoj pôvod v sekundárnych príčinách a detailoch, ale v najzákladnejších faktoroch, v prvotných silách kozmického charakteru. Bolo by dobre, keby najväčšie a akoby polárne diferencie existujúce u živých bytostí nevplývali na profil doby. Avšak v skutočnosti ľahko spozorovať, že dejiny sa rytmicky kolíšu od jedného pólu k druhému a tak umožňujú, aby v niektorých obdobiach dominovali mužské a v iných ženské hodnoty, alebo raz mladé a inokedy staré črty a inokedy črty zrelosti a staroby.

Výzor, ktorý vo všetkých smeroch dostáva európska existencia, ohlasuje obdobie chlapčenskosti a mladosti. Žena a staroba musia ustúpiť obdobiu nadvlády mladých, preto neprekvapuje zdanie, akoby svet strácal svoju formálnosť.

Všetky charakteristické črty moderného umenia možno

zhrnúť pod črtu intrascendentnosti, ktorá spočíva v tom, že stratilo svoj bývalý status v hierarchii ľudských snažení alebo záujmov. Posledné môžeme zobraziť ako sériu sústredných kružníc, ktorých rádius meria dynamickú vzdialenosť od stredu nášho života, kde pôsobia naše najvyššie snaženia. Všetky javy - vitálne alebo kultúrne - krúžia na rozličných orbitách viac alebo menej prifahovaných srdcom, centrom systému. 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. Ne stratilo pritom nič zo svojich vonkajších atribútov, ale získalo väčší odstup, stalo sa sekundárnym a menej dôležitým.

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

## Záver

Izis „miriónima“, Izis desaťtisícich mien, tak nazývali starí Egypťania svoju bohyňu. V určitom zmysle je celá realita taká. Jej komponenty a podoby sú nespočetné. Nie je odvážne chcieť definovať pomocou niekoľkých pomenovaní nejakú vec, aj tú najbezvýznamnejšiu? Bola by to vzácna náhoda, keby medzi mnohými názormi boli v skutočnosti rozhodujúce práve moje. Nepravdepodobnosť ešte vzrastá, keď ide o rodiacu sa skutočnosť, ktorá začína svoju dráhu v priestore.

Je teda veľmi pravdepodobné, že táto esej, v ktorej sa pokúšam o zatriedenie moderného umenia, obsahuje aj omyly. Pri jej závere skrsá vo mne zvedavosť a nádej, že po nej prídu mnohé iné, možno lepšie a pravdivejšie. Medzi mnohých autorov, ktorí sa o to pokúsia, môžeme rozdeliť desaťtisíce mien.

Avšak bolo by opakovaním mojej chyby, keby sa niekto pokúšal o korekciu tejto eseje, zdôrazňujúc pritom len nejakú parciálnu črtu, v nej nezahrnutú.

Umelci zvyknú upadnúť do omylu, keď hovoria o svojom umení bez dostatočného odstupe, ktorý by im zaručoval širší pohľad na veci. Napriek tomu niet pochýb, že pravde najbližšie bude taká poučka, ktorá by jednotne a rovnako platila pre čo najširší okruh osobitostí a ako na tkáčskom stave by jedným úderom zviazala tisíc nití.

Inšpirovala ma výlučne radosť z pokusu o pochopenie, neinšpiroval ma ani hnev, ani entuziazmus. Pokúšal som sa hľadať zmysel nových umeleckých zámerov, čo samozrejme predpokladá stav ducha už plného benevolencie. Je všade možné priblížiť sa iným spôsobom k tejto téme bez toho, aby sme ju neodsúdili na sterilitu?

Hovorí sa, že nové umenie nevyprodukovalo až doteraz nič, čo by stálo za to, a ja sám mám veľmi blízko k takému názoru. Z najnovších umeleckých diel som sa pokúsil vytáčať ich zámer, ich jadro a nezaoberal som sa otázkou ich spracovania. Ktovie, čo nám tento rodiaci sa štýl ešte prinesie. Podujatie, ktoré sa rozbieha, je fantastické - chce tvoriť z ničoho. Dúfam, že nabudúce sa uspokojí s málom a vydará si z toho viac.

Akékoľvek by však boli omyly na novej ceste umenia, existuje tu, podľa môjho úsudku, jeden nepopierateľný bod, nemožnosť vrátiť sa späť. Všetky námietky na účet inšpirácie týchto umelcov môžu byť opodstatnené, ale napriek tomu sú dostatočným dôvodom na jej zatracovanie. K námietkam by bolo treba pridať ešte niečo iné: naznačenie inej cesty prítomného umenia, na ktorej by sa nedehumanizovalo a neopakovali by sa ani použité, ani zneužitie cesty.

Je ľahké hlásať, že umenie je vždy možné v rámci tradície. Avšak táto pohodlná fráza nie je na nič umelcovi, ktorý so štetcom či perom v ruke očakáva konkrétnu inšpiráciu.

## O HLADISKU V UMENÍ

I

Ak je história naozaj tým, čím má byť, potom je určite filmovou produkciou. Neuspokojuje sa s tým, že v každom okamihu sa zastaví a pozoruje oblasť morálky, ktorú možno jej výšin zhliadnuť, ale vymieňa sériu statických obrazov, ktorých je každý uzavretý sám v sebe, za obraz v pohybe. Dovtedy „diskontinuitné“ pohľady sa teraz objavujú, vynárajúc sa jeden z druhého a vstupujúc bez prerušenia jeden do druhého. Realita, ktorá akoby v určitom momente bola zastavená z nekonečného počtu vykryštalizovaných, vo svojej zmrznutosti stálych faktov, sa rozpúšťa, rozvodňuje a získava podobu rieky. Skutočná historická realita nie je údajom, faktom, vecou, ale evolúciou, ktorá sa rodí z tohto prelínajúceho sa, akoby prúdiaceho materiálu. História mobilizuje a pokoj mení na pohyb.

II

V múzeu sa pomocou fermeže uchováva zakonzervované telo evolúcie. Nachádzame tam tok maliarskeho úsilia, ktoré po stáročia vyvieralo z človeka. Aby sa táto evolúcia zachovala, bolo treba rozbiť ju, rozdrviť, znovu premeniť na fragmenty a zmraziť akoby v chladničke. Každý obraz je oddelený od ostatných a predstavuje kryštál s presne vymedzenými, ostrými hranami, hermetický ostrov.