

## Osud moderního malířství

„Píši básně pro básníky a satiry či grotesky pro lidi vtipné... Pro lidi všeobecně píši prózu a jsem rád, nepostřehnou-li, že vlastně dělám něco jiného.“ Tento názor, který vyslovil Robert Graves v předmluvě k *Básním* (1938–1945), je názor, který jistě sdílí většina básníků, a třebažc si netroufají jej vyslovit tak přímo, Gravesova slova se hodí i pro jejich tvorbu. Jejich dílo není pro široké vrstvy lidí přitažlivé a nikdy ani nemohlo být.

Malíři jsou stále ještě jiného názoru, a to z důvodů, které snad jsou historicky vysvětlitelné, ale které logické nejsou. Na podporu jejich názoru byla vybudována rozsáhlá organizace výstavnictví, prodeje a propagandy. Mezi básníkem a malířem nevidím však *občanský* rozdíl; oba jsou jedinci vyjadřující své osobité vidění, které buď může, nebo nemusí mít velký společenský dosah. Zatímco však v prvním případě může společnost ignorovat tvůrčí nadání beztrestně, v druhém případě má být teď přinucena přijímat umělecká díla a platit za ně z veřejných prostředků.

Před čtyřmi sty léty byl vztah k představitelům různých uměleckých druhů stejný. Malíř, básník, hudebník nebo architekt měli buď „patrona“, člověka obdařeného bohatstvím a mocí, anebo snad ani „patrona“ neměli, ale se všemi se zacházelo stejně, podle „patronova“ ohodnocení.

Ekonomická struktura společnosti se však změnila a během posledních tří století, a zejména v poslední době, byl neobyčejně rychle podkopán samotný základ „patronace“, která se vždy opírala o soukro-

mé vlastnictví. Po dvou světových válkách a po postupné přeměně většiny společností na některou z forem socialismu vyrovnaly se příjmy, ztenčilo se bohatství těch, kteří mohli být štedří.

Básník se dávno přizpůsobil nové situaci; je obvykle zaměstnán v bance nebo v nakladatelství a píše své básně v autobuse nebo po nedělích. Možná, že třeba zanechá básnictví pro některou populárnější formu literární zábavy, tj. zkomercializuje svůj talent, stane se zaměstnancem inzertní kanceláře nebo scenáristou Hollywoodu. Potom ovšem přestane již být básníkem v opravdovém smyslu toho slova.

Malíř se však nikdy nespokojil s novou situací a pokoušel se jí všemožně přizpůsobit své řemeslo. Například Hogarth přišel na myšlenku litograficky reprodukovat své obrazy a reprodukce prodávat široké veřejnosti za lidovou cenu. Fotografie a jiné reprodukční techniky však znemožnily takový druh výdělků; dnes se grafik dožaduje právě tak některé z forem „patronace“ jako malíř.

Dnes, kdy soukromému „patronu“ hrozí konečná likvidace, malíři žádají, aby se stal jejich „patronem“ stát. A nejsou to jen malíři, kteří to požadují, ale je to celý zástup zainteresovaných kritiků, historiků umění, sociologů, politiků a kněží. Jejich požadavky byly vyjádřeny bez jakékoli skrupulózní skromnosti ve zprávě o *vizuálních uměních* vydané pod záštitou Správy Darlington Hall<sup>1</sup>. Píše se v ní: „Pro zdárný vývoj malířství a sochařství v této zemi je důležité, aby vládní „patronace“ současného umění pokračovala a rozšiřovala se ve všech svých formách. Je nutné, aby se podporovala i soukromá „patronace“ a aby se mohla veřejnost těšit z dnešního umění v místních galeriích a kupovat je na putovních výstavách. Vláda by rovněž měla podporovat malíře a sochaře nákupem děl pro národní sbírky a pověřovat je specifickými úkoly. Vláda by měla buď pověřovat umělce výzdobou veřejných budov, anebo by měla zavést zákon platný ve Švédsku a v některých jiných zemích, kde se uvolňuje pro uměleckou výzdobu určité procento z celkového nákladu vynaloženého na stavbu všech veřejných budov. Zvlášť slibným mladým malířům a sochařům by měla být poskytována materiální pomoc, aby překonali obtížná léta mezi odchodem z akademie a zajištěním svého postavení. Nezajistí-li se nejprve umělcův materiální život, je bezúčelné uvažovat o významnějším postavení umění v životě národa.“

V této zprávě o průzkumu v oblasti umění je mnoho jiných takových argumentů. Je sice pravda, že podtextem této snahy je udržovat při životě soukromou „patronaci“, avšak ekonomická fakta uvedená v témže dokumentu slouží vlastně jen k tomu, aby jasně ukázala bezúčelnost této snahy. Umělecká díla se mohou kupovat pouze za bolestné oběti ze strany jedinců, ale těch několik málo ochotných kupců nestačí podporovat tisíce lidí, kteří si vybrali za své povolání malířství a sochařství. Autoři zprávy si to dost jasně uvědomují a tvrdí, že stát by měl být univerzálním „patronem“.

K několika aspektům tohoto problému se však ve zprávě nepřihlíží a obvykle o nich neuvažují ani zastánci státní patronace. Rád bych tu pojednal o třech z nich:

I. Nynější způsob státní patronace – kdo je ve skutečnosti „patronem“ a jakou mašinérií se uskutečňuje výběr?

II. Materiální důsledky státní patronace – co se stane s uměleckými díly zakoupenými státem a jak vlastně na veřejnost budou působit?

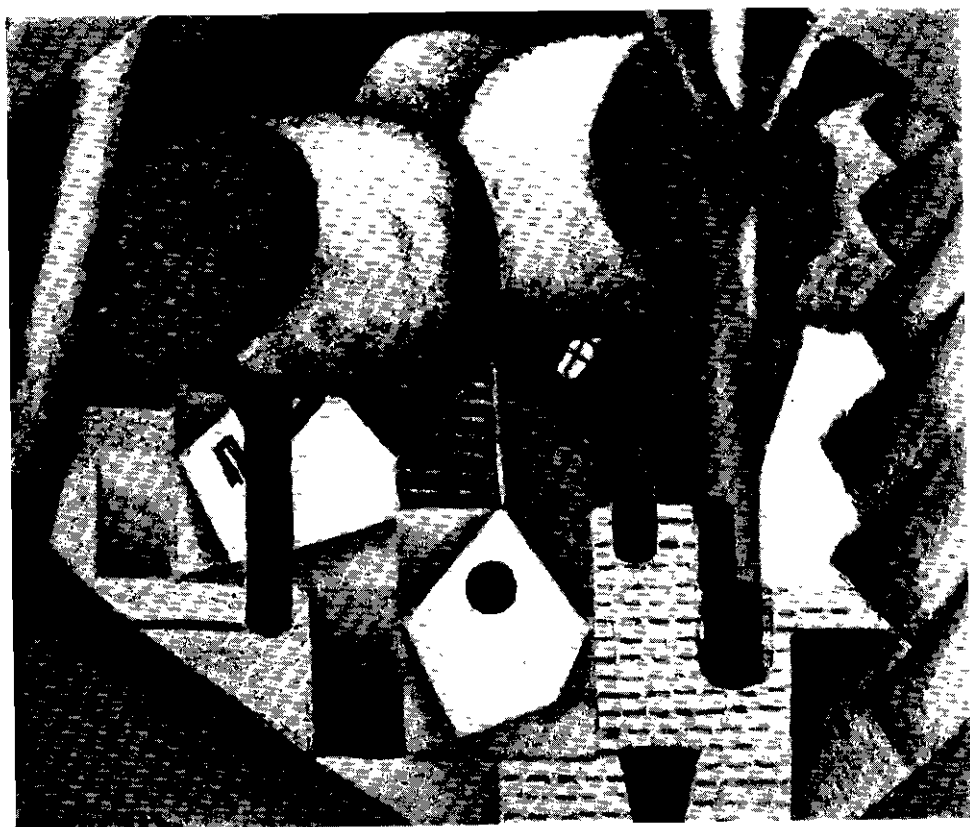
III. Jaký vliv bude mít státní patronace na umělce, a tím nakonec i na kvalitu tvořeného umění?

Kritické zkoumání státní patronace pod tímto zorným úhlem by nás mohlo vést k některým obecným principům, z nichž vyplývá zcela odlišné řešení problému.

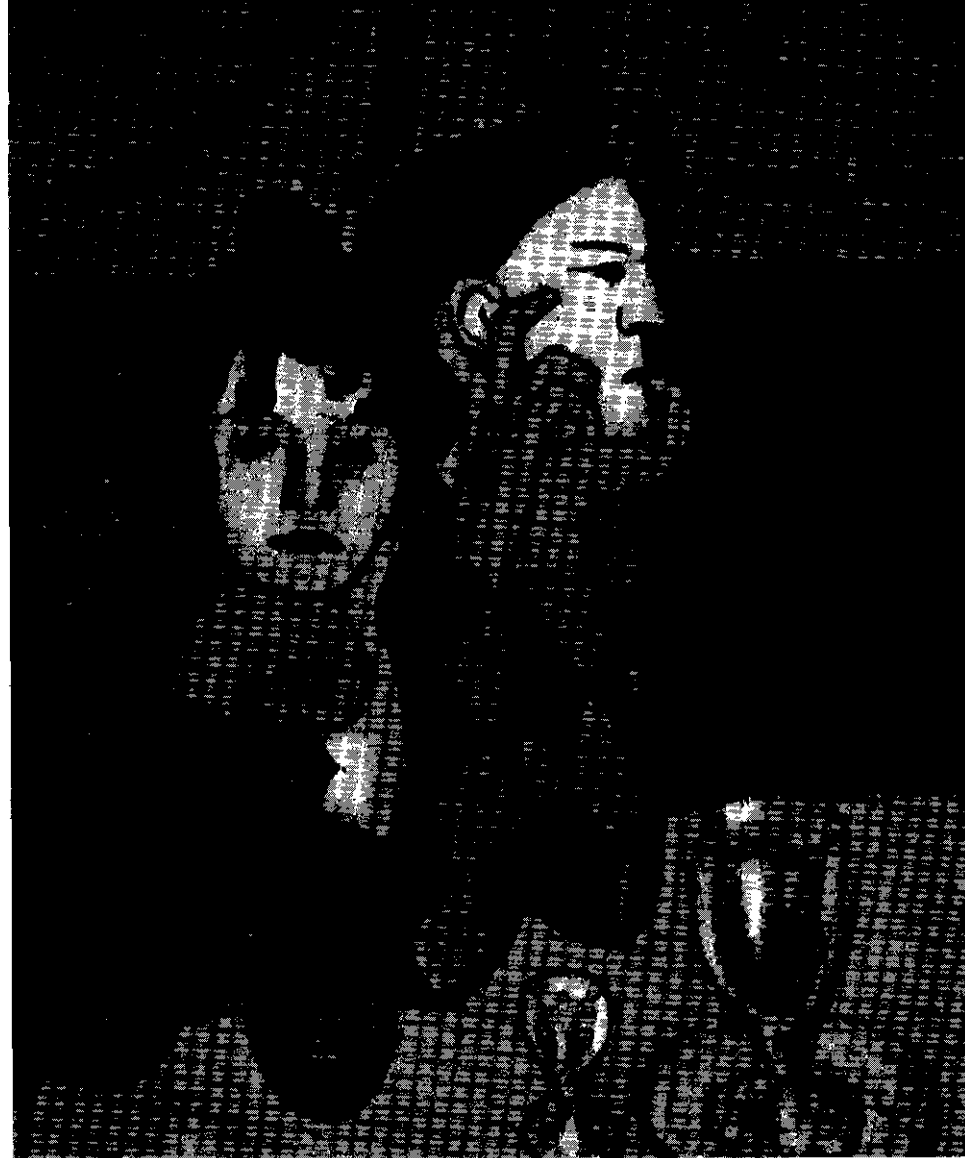
Především si položme otázku, kdo vlastně je „patronem“ ve státní patronaci. Stát bývá často právem popisován jako stroj: jeho celkové působení je nelidské. Ozubení strojového kola tvoří však přece jen lidé; možná, že ne *obyčejní* lidé, neboť byli vybráni především pro svou zvláštní kvalifikaci. Jejich několik málo služebních let má patrně vliv na jejich povahu, jako určitou dobu trvající činnost kola působí na jeho ozubení: opotřebované kolo má obroušené zuby. Ministerstva školství, muzea, umělecké galerie, poradní rady a poroty jsou složeny ze správních úředníků, výkonných úředníků a podúředníků. To znamená, že „patronaci“, výběr umělců, kteří mají pracovat pro stát, a výběr uměleckých děl, která mají být zakoupena státem, by asi měli vykonávat úředníci správní, patrně za asistence poradních výborů. Správní úředníci, i když jsou státními úředníky muzeí a galerií, nebudou vždy nutně lidmi senzibilními a nebudou mít vždy vkus, neboť byli jmenováni pro svou předpokládanou správní schopnost. Avšak i když před-



49. Pablo Picasso: Portrét Francisca Solera, 1903



50. Jean Metzinger: *Krajina*, 1912



51. Pablo Picasso: *Harlekýn a jeho družka*, 1901



64. August Macke: Osvětlená výkladní skříň, 1912

pokládáme, že jsou to lidé s vkusem a že jim radí lidé s vkusem, či vkus budou reprezentovat, dojde-li například ke koupi obrazu nebo k zadání úkolu? Musíme si uvědomit, že tu nejde o umění dávné minulosti, kde určitá obecná shoda názoru může být pro správného úředníka vodítkem. Tady je nutno se samostatně rozhodovat a tu má nebo by měla přímo působit vrozená senzibilita.

Bude tomu však opravdu tak? Nebude to spíš záviset na osobním zaujetí a na nahodilé znalosti daného jedince – s kým se právě setkal, co četl, o čem se domnívá, že se bude líbit tisku? Má-li volbu provést porota, může se situace jen zhoršit. Byl jsem členem mnoha takových porot a podle mé zkušenosti může dojít pouze k jedné ze tří možností:

1. je vybráno něco, co nikoho neuráží, protože to nepůsobí;
2. je vybrán od všeho kousek, aby byl každý spokojen;
3. porota se jednomyslně shodne, že bude praktická, a pověří jednoho člena, aby provedl výběr za všechny členy; jinými slovy porota se ze zoufalství zřekne svých funkcí.

První dvě možnosti vedou pouze ke kompromisům: nereprezentují rozumnou patronaci a sotva lze říci, že podporují to, co je umělecky nejlepší. Třetí možnost představuje úředníkovu vlastní volbu a stát ve skutečnosti platí za chabý vkus jednoho člověka, postaví se za něho a vysloví svou anonymní autoritou souhlas s jeho rozhodnutím.

Úředníci se však mění, mění se i poroty. „Patron“ v minulosti byl aspoň důsledný, dokonce i diktátorský. Stát jako „patron“ je nestálý a sbírka moderních uměleckých děl nashromážděná vládou nebo městskou správou ukáže se ve velmi krátké době jako nesourodá a šedá.<sup>2</sup>

Navrhovalo se zlepšit vedení uměleckých služeb, tj. konsolidovat národní a provinciální muzea, vybrat inteligentnější personál, zřídit umělecká střediska, která by působila jako výchovné propagační složky seznamující veřejnost se státními nákupy a která by přiměla veřejnost hodnotit vkus správného úředníka. Tato opatření by na jedné straně zaváděla pořádek tam, kde je v současné době téměř úplný chaos, a na druhé straně by vystupňovala nerozhodnost patronace, kdyby byla prováděna takovouto výkonnou mašinerií.

Zamysleme se nyní nad materiálním aspektem problému. Výsledků státní „patronace“ může být použito dvojím způsobem. Jde-li o *objets d'art*, závěsné obrazy a plastiky, mohou být shromážděny a umístěny

v galeriích a muzeích. Tyto oficiální sbírky jsou neomezené. Národní sbírky v Londýně čítají již statisíce děl, i když většinu z nich tvoří díla antická. Naši povinností asi je sbírat a umisťovat statisíce nových děl. Co neuplatníme v hlavním městě, rozdělíme do provinčních měst a městeček i do „vyšších dívčích rodinných škol“. Před sto lety si mohl skromný dělník koupit staffordshirskou keramickou figurku a postavit si ji na římsu svého krbu. Dnes již nemůže sám kupovat figurky ze Staffordshiru ani něco podobného, zato však stát pro něho zakoupí obraz a pověsí jej v místním uměleckém středisku.

Druhý způsob, jak může stát pěstovat umění, spočívá ve využití umění ve státních budovách. Stát může angažovat malíře, kteří provedou nástěnné malby v budovách poštovních úřadů; může dát zhotovit mozaiky v budovách železničních stanic a malby na skle na radnicích. Pro takové počínání nevidím překážek s výjimkou té, že totiž výběr musí zase provést státní úředník nebo porota. Výsledky, které kolem sebe vidíme, jsou vesměs obrazem nerozhodnosti, která nutně musí být výsledkem oficiálního výběru. Tyto výsledky jsou eklektické, nedůsledné a fragmentární a ani nemohou být jiné, protože tu neexistuje společná tradice, není tu výrazný smysl pro styl. Strážci veřejného vkusu bez tradice, která by je vedla, a bez neomylného smyslu pro styl mohou pouze vyjádřit svou vlastní izolovanost, svůj individuální vkus a své vrtochy. Chtějí-li být populární, bude jejich výběr vulgární; mají-li nějakou vlastní zálibu, kterou uplatňují, bude jejich volba nevyhnutelně esoterická, „intelektuální“.

Předpokládejme nyní, že stát svými prostředky skutečně ovládl trh asi po dobu jednoho století, a to není v dějinách umění nikterak dlouhá doba. Jaká bude situace na konci tohoto období? Muzea a umělecké galerie se rozrostou – každé hlavní město jich bude mít několik a nebude města, které by nemělo umělecké středisko. Omezíme možná rozměry jednotlivých děl, ale tím se jejich počet jen zvýší. Mezitím se enormně rozvinou dopravní prostředky a nebude tu důvodu, proč by každý občan nemohl zhlédnout ve své vlastní zemi každé muzeum, a kdykoli se mu zlíbí, i muzea v cizině.

Bude ale chtít? Je již dostatečný počet muzeí, aby uspokojil běžnou potřebu, a tato muzea jsou již dosti plná, mnohá z nich přeplněná. Bude se třeba říkat, že muzeum *moderního* umění vystavuje něco

senzačního, co se dotýká jakési ladem ležící struny počítka. Může se stát, že u jednoho obrazu z tisíce tomu tak skutečně bude, ale hledání bude svízelné a dlouhé. Jsou tisíckrát snadnější a lepší způsoby styku s múzou. Cloughovo opravené přikázání se bezostyšně vztahuje i na umělecká díla:

Nezabývejte, ale nesnažte se  
servilně udržovat při životě.

Namítá-li někdo, že používám aforismů uměleckého požitkáře pro věci určené prostému člověku, obyčejnému občanu našeho státu, pak musím trvat na zhodnocení psychologických faktů. Předpokládejme, že pomocí propagandy a jiných způsobů jsme přesvědčili tohoto prostého člověka, aby podnikal poutě, aby se vystavoval nárazům občanské „patronace“, kterou vykonávají jeho jménem anonymní rádci – co pak? Navštívíme-li některou národní nebo městskou uměleckou galerii a pozorujeme-li lidi kolem sebe – ony mdlé, znuděné postavy, opatrně bruslící po navoskovaných podlahách, poletující jak zkřehlé včely z jedné vadnoucí květiny na druhou –, můžeme vůbec uvěřit, že se s nimi děje něco důležitého? Timothy Shy svého času napsal: „Jak by se byl Whistler dábelky bavil při znovuootevření Tate Gallery! Fotografie z tohoto otevření ukazovaly tři občany nezkroutně pobíhající kolem obrazů a šest dalších, beznadějně zhroucených na pohovce a již zmámených, opilých, vyčerpaných a knokautovaných britským uměním. Nikdy nezapomeneme na hlas průměrného Američana ze Středního západu, který bylo slyšet v Uffiziích ve Florencii, jak kvílel: „Mám úplně uchozené nohy kvůli tomu zatracenému umění.““ Ve vzácném případě, u jednoho z tisíce, může se probudit dřímající senzibilita. Nemá-li však tento prostý člověk příliš nadprůměrná kritéria, pak pouhý fakt, že to je člověk, který prošel běžnými výchovnými procesy a procesy společenské integrace, znamená, že je již hluchý pro každý půvab, který by mohlo mít pro něho umělecké dílo. Jeho estetická senzibilita byla ubita ve škole, pravděpodobně již před jeho dvanáctým rokem. Nyní nemůže být znovuoživena, leč určitou léčbou, třeba psychoanalýzou. Nemylme se: prostý člověk, takový, jakého plodí naše civilizace, je člověk esteticky mrtvý. Možná, že pěstuje umění jako „kulturu“, jako propustku do exkluzivnějších společenských kruhů. Dosáhne možná uznání, získá pověst znalce. Ale není pohnut, nemiluje:

svým prožitkem *se nemění*. Nezmění svůj způsob života – nevyjde z umělecké galerie a nezavrhne svůj ohybný majetek, nestrhne svůj ohybný dům, nevezme útokem Bastilu, v níž leží uvězněná krása. Má, jak říkáme, nadbytek *zdravého rozumu*.

Zamysleme se konečně nad vlivem státní patronace na umělce. Jde tu opět o složitý psychologický problém, z něhož můžeme naznačit jen hlavní rysy.

Především je tu problém tzv. prostředí uměleckého díla, tedy jeho smyslu nebo zaměření, které si umělec uvědomuje pouze částečně. Pro soukromého „patrona“ umělec obvykle totiž maloval přibližně to, co se od něho očekávalo; věděl, že obraz bude viset v obývacím pokoji, že se s tímto obrazem bude žít, že bude muset uspokojovat určitý „vkus“. Avšak s jakými apriorními představami má malovat malíř pro státní patronaci? Obraz bude zavěšen v některé zachmuřené nebo pompézní galerii – nemůže vědět, kde bude viset, musí uspokojit vkus některého zapadlého nebo neznámého oficiála, než jej ocení potulná indiferentní veřejnost. Pro malíře to není právě povzbudivá vyhlídka. V některých případech dojde k znásilnění umělcova talentu: je-li například svým zaměřením malířem miniatur, bude se nutit malovat v monumentálním měřítku. Avšak domnívá-li se umělec, že se skutečně může přizpůsobit měřítku a prostředí veřejné galerie, pak musí ještě mít ohled na svého anonymního patrona. Stát u nás není ještě politickým nástrojem; kde tomu tak je, musí se umělec přizpůsobit ideologii a zájmům strany, která je u moci. Avšak i tam, kde je stát dosud svým zřízením politicky neutrální, musí přesto malíř uvážit cíle a ideály byrokracie. Kromě toho neurčitost, nejasnost požadavku přivádějí z konceptu, neinspirují. Když malíř maloval pro katolickou církev nebo pro královský dvůr, měl dost přesnou představu o tom, co se od něho očekává: byl postaven před konkrétní úkol, například měl namalovat oltářní obraz pro určité místo v určitém kostele. Jak ale má současný malíř začít malovat obraz, který později zakoupí umělecká rada a který bude putovat asi po tisíci uměleckých střediscích?

Dovolte mi nyní uvést jiný způsob nazírání na celý problém. Dovolte mi vrátit se k začátku mé úvahy a parafrázovat výrok Roberta Gravesa. *Obrazy by měly být malovány pro malíře. Pro lidi všeobecně by měli*

*umělci navrhovat užitek věci a měli by být rádi, že si veřejnost neuvědomuje, že vlastně dělají tím něco jiného.*

Graves by pravděpodobně souhlasil, abychom do pojmu „básníci“ zahrnuli i domnělé básníky, „nemluvné a neslavné“ Miltony, kteří dělají poezii pouze v „duchu“. Moje parafráze by stejně tak zahrnovala němé malíře, lidi, kteří si uchovali estetickou senzibilitu, kteří cítí potřebu ji cvičit, ale kteří nikdy neměli příležitost tvořit. Tímto vymezením se pro mne stává uvedený výrok odrazovým můstkem pro jiný způsob nazírání na daný problém.

Celé tzv. „kabinetní“ malířství (malá pomalovaná pravouhlá plátna nebo desky, které visí v soukromých obývacích pokojích) má v dějinách umění poměrně nedlouhý vývoj. Velmi úzce souvisí se vznikem kapitalismu a uvedla je v život hrabivá buržoazní společnost, která chtěla investovat něco ze svého bohatství do *objets d'art*, do poměrně malých uměleckých děl, jež by bylo možno přemísťovat z jednoho domu do druhého a která by v případě finanční tísně mohla být snadno kousek po kousku rozprodávána.

Před šestnáctým stoletím byli malíři řemeslníky. Obecně lze říci, že nikdy nebyli výlučně jen malíři. Měli dílny, v nichž se prováděla jakákoli zadaná práce pro interiérovou výzdobu, práce obvykle zadávaná církví, někdy městskou radou, jindy šlechticem. Byla to však vždy práce objednaná a vždy mající určitou konkrétní funkci. Zakázky, které církev dávala malíři skla (to je zapadlá oblast dějin umění, o níž mám určité odborné vědomosti), byly tak přesné jako moderní kontrakt na tovární budovu. Všichni tito středověcí a renesanční malíři, až po dobu Michelangelovu, byli řemeslníky, kteří prováděli formální zakázky.

Později, jak plynul čas, byl malíř a sochař ponechán své vlastní vynalézavosti, aby vyjádřil, jak říkáme, svou vlastní osobitost. Stále tu ještě byly speciální úkoly, například malování portrétů, avšak umělec začal většinou volně vybírat náměty – zátiší, krajiny, žánrové náměty – a posléze začal dělat to, čemu říkáme abstrakce. Středověký zákazník by byl býval naprosto neschopen pochopit, proč má platit pevným zlatem za nefunkční kompozice kruhů a čtverců. Kdyby mu někdo něco podobného nabídl, byl by uražen: byl by pravděpodobně nařídil, aby byl takový nestoudný malíř popraven.

Netvrdím, že v období kabinetního malířství nebyla vytvořena žádná velká umělecká díla. Pro soukromou rozkoš obchodních magnátů a bezuzdných tyranů, pro lidi s vkusem, kteří náhodou byli bohatí, bylo vytvořeno od Giorgiona po Picassa velké množství znamenitých děl, která vyjadřovala velkou citlivost umělcova vidění a dokazovala jeho bezvadnou techniku. Avšak podklad pro takový druh tvorby již neexistuje. Obchodní magnát je nyní kontrolorem některého vládního oddělení, má tučný, ale tak tvrdě zdaněný plat, že mu nezbyvají peníze, aby si dopřál i té nejskromnější patronace; tyraní byli zkroceni a lidé s vkusem zchudli. Připusťme, že tu a tam je ještě tak značné soukromé bohatství, že zůstane přebytek k úhradě záliby, ale to je přebytek stále se zmenšující. Pouze v Americe trvá dosud ve značné míře opravdová soukromá patronace. Musíme tu rovněž přihlídnout k vlivu rozvíjející se moderní architektury, která pro závěsné obrazy poskytuje v domě nebo v bytě jen málo místa. Současná senzibilita dává přednost volným povrchům, neroztržštěným liniím a maximu světla. Znáám moderní malíře, kteří žijí v moderních domech a kteří si nevěší ani vlastní obrazy. Ateliér je oddělen od bytu, je to dílna, kde jsou vytvářeny předměty pro lidi žijící dosud v buržoazních domech nebo, doufejme, pro státní umělecké galerie.

Krátce řečeno: kabinetní obraz ztratil nebo rychle ztrácí veškeré ekonomické a společenské oprávnění; snažit se je udržet při životě pomocí státní patronace je totéž jako se snažit uchovat při životě vyhynulého ptáka dodo v zoologické zahradě. Podobnost mezi muzeem a zoologickou zahradou je opravdu víc než nezvyklá; muzeum a zoologická zahrada jsou však místa, kde uchováváme vzácné a excentrické výstavní kusy na účet veřejnosti. Proč nezavřít, abychom byli logičtí, samého umělce do zoo? Ať tam má svou pohodlnou klec se severním světlem a ať tam tvoří již nepoužívané umělecké předměty, které se budou zavěšovat hned v sousední budově podobné akváriu.

Kabinetní malířství je umění zastaralé, na věčnou paměť uchovávané zastaralými institucemi. Nevím, kolik ze šedesáti tisíc studentů navštěvujících umělecké školy ve Velké Británii se každým rokem učí tabulovému malířství; je to jistě velká část, ale je-li to třeba i malá část, má přesto tabulové malířství svůj prestiž i pevné postavení v umělecké výchově, která je součástí zastaralé tradice kapitalistického

umění. Královská akademie je tu proto, aby zachovávala ve věčné paměti tuto tradici a celý systém akademické výchovy vychází z jejich zastaralých kritérií. Vůbec žádná škoda by nevznikla pro životnost umění, kdyby byla tato obrovská mašinérie školních, věrně zobrazujících a starobylých ročníků zrušena. Královská akademie, Královská vysoká umělecká škola, Sladeova škola a mnohé místní umělecké školy nejen věčně uchovávají zastaralou tradici, ale lákají tisíce mladých mužů a žen do zastaralého povolání, v němž se mohou dožít jen chudoby, deziluze a zoufalství.

Čím tedy máme nahradit naše bezcenné umělecké školy? Na tuto otázku není snadné odpovědět, neboť v odpovědi je právě zahrnuta úplná reorientace společnosti k umění. Zastávám reformu výchovy, která přivede umění tam, kde vždy mělo být – přímo k jádru věci. Začneme se základními školami. Budeme-li moci provést reformu našich výchovných metod a našeho postoje k cílům vzdělání tak, aby se uchovalo v dětech relativně mnoho vrozené estetické senzibility a aby děti již nebyly týrány a ve svých citech otupovány procesem „učení se“ jako klackem, tj. aby se do jejich nevinných duší nevtloukaly pojmové vědomosti, pak tu můžeme mít určitý lidský materiál, se kterým by se mohlo pracovat. Není možno postupovat podle školních vysvědčení: „Kdybys osla do Paříže vodil, koněm přece nebude.“ Nemůžeme předpokládat, že tvůrčí instinkt rozkvete v době, která odsuzuje své děti k *via dolorosa*, k utrpení zkoušek.

Připravíme-li správně předpoklady, budeme-li vychovávat děti zdravé, senzitivní a rozumné, a ne děti svalnaté, „chytré“<sup>13</sup> a zdatné, pak je vycvičíme ve výrobních technikách. Naučíme je zcela spolehlivě používat nástrojů a strojů; protože budou mít citlivé prsty a jasné myšlení, nebudou schopny vyrábět nebo konzumovat ty ohavné věci, s nimiž se spokojují dnes. Některé z nich vychováme k návrhářské specializaci, aby se staly průmyslovými výtvarníky a architektky. Jiným budeme zadávat úkoly právě tak specifické a přesně dané, jaké dostávali středověcí umělci. A pak, až přijde čas, vykrytalizuje umění tak velké, jako bylo umění středověké.

Pokud jde o malování závěsných obrazů – nu proč ne, jestliže ty, užitečný občane, je máš rád. Budeš mít svůj soukromý čas pro malování, stejně jako básník má svůj soukromý čas pro psaní veršů. Můžeš

dávat své obrazy svým přátelům jako projev přátelství nebo si tímto soukromým vedlejším zaměstnáním můžeš přivydělat malé kapesné. Ve volném čase možná namaluješ velký obraz, tak jako T. S. Eliot napsal ve svém volném čase velkou báseň. Avšak jsi-li rozumný člověk, nebudeš čekat, že tě podpoří tvůj kamarád – poplatník daní, zatímco ty se oddáváš činnosti, která již nemá ekonomické oprávnění.

Připustíme-li tato fakta a mé dedukce, pak bychom měli ještě uvažovat, zda různé instituce a organizace, které již existují, by nemohly sloužit nějakému prospěšnému účelu. Jinými slovy řečeno: můžeme změnit politiku a praxi našich muzeí a uměleckých škol, našich ministerstev umění a školství, našich uměleckých rad a mezinárodních porot, nebo i samého Unesca? Můžeme také přeorientovat činnost těchto orgánů tak, aby sloužily umění tvořivě, a ne pouze konzervativně?

Podle obecného názoru neexistuje přímé řešení kulturních problémů. Dovolte, abych ještě jednou znovu zdůraznil *základní* povahu kulturních statků. Umění je organický jev, biologický proces. Je to produkt životní síly, jako květiny, ovoce, peří, ptačí zpěv. Nesnažím se zredukovat umění na materialistické faktory, jsem však ochoten přiznat, že lidský život se kvalitativně liší od čistě biologického, že má určitou duchovnost nebo vyšší vědomí, které je nadřazeno vědomí živočichů, ale které není od něho izolováno. Objasněním tohoto vývojového rozdílu pochopíme, že umění možná má hlubší a rozhodně jiný biologický význam ve srovnání se zpěvem slavíka nebo peřím páva. Přesto však všechny tyto jevy jsou na téže stupnici tvůrčího vývoje. Umění je lidské, ne božské; světské, ne svaté. Nepochází z „letnicových plamenů“, vzniká jako nová míza, jako sperma, jež vychází z těla v neobvyklém stavu vzrušení. Tak je tomu vždy, ať už doslovně máme na mysli tělo jednotlivého umělce nebo metaforicky tělo společnosti. Dnes, ačkoli je nám jasno v otázkách psychologie umělecké tvůrčí činnosti jedince a ačkoli i naši znalci klasiků přiznávají, že umění je určitý druh tělesného sálání, nikdy jsme příliš neuvažovali o psychologii umělecké tvůrčí činnosti ve společnosti. Občas mluvíme o „inspirovaném věku“ nebo o „tvůrčí epoše“, ale to se vyjadřujeme pouze metaforicky. Fakta se však shodují s metaforou: éry mají své sálání právě tak jako umělci a můžeme také říci, že i společnost může být inspirována. A právě tento problém bychom měli studovat, tj. problém

vztahů forem společenských a uměleckých, vzájemné prolínání vitality společnosti jedinců, zrod tvůrčí činnosti ve skupině, mezi jedinci a sdruženími. Zvážíme-li tyto problémy ve všech jejich aspektech, tj. v klimatických, etnických, ekonomických a společenských, pak snad budeme s to umění přímo podpořit a povzbudit.

Naše nynější snaha je bezcenná. Chytáme se toho, co existuje, troskek zemřelé civilizace, a domníváme se, že jejich tříděním, stmelováním a míšením s byrokratickým zlatem či jejich cirkulací v neobvyklých řečištích můžeme znovu vyvolat zašlou slávu, postavit základy nové civilizace. Tímto způsobem vytvoříme však jen „Ersatz kulturu“, syntetický produkt oněch továren, jež nazýváme různě: university, fakulty či muzea. Na universitách se umění nikdy nerodilo ani nikdy rodit nebude. Všechny naše vysoké technické a střední školy i naše základní školy a mateřské školky jsou vesměs toliko jatkami, institucemi pro znecitlivění umělce, vyhubení senzibility, pro to, aby se znovu a beze změny opakovala civilizace bez umění.

Musíme začít znovu, skromně a trpělivě. Od našich historiků musíme požadovat přesnější analýzu společenských podmínek, v nichž se rodilo umění minulosti. Od našich psychologů přesnější analýzu tvůrčího procesu, ne pouze u individuálního umělce, ale analýzu procesu, který probíhá mezi dvěma lidmi, neboť umění není jen tvoření, ale také sdílení. Od našich školských odborníků čekáme přeorganizování školského systému, který zachová a zjemní vrozenou lidskou senzibilitu k tomu účelu, aby bezprostřední praktické životní projevy energie nebyly již neohrabané, nesmyslné, nezdařené a destruktivní, ale aby pomocí dokonale zajištěné rovnováhy smyslových a rozumových schopností vytvořily první předpoklad pro vznik tvůrčího věku.

#### POZNÁMKY

<sup>1</sup> Vyd. Oxford University Press 1946.

<sup>2</sup> *Les fruits plus accomplis du pompéisme académique* – Pařížský list *Combat* o výstavě moderních britských obrazů v Tate Gallery 19. června 1946.

<sup>3</sup> *Chytrý* etymologicky znamená něco s ostrými drápy (odtud „chytrý jako kočka“), a to je ovšem kořistnický pojem vzdělání, který jsme rozvinuli pod vlivem konkurenčního hospodaření.