

JOSÉ ORTEGA Y GASSET: DEHUMANIZÁCIA UMENIA

José Ortega y Gasset (1883 - 1955). Je najvýznamnejším španielskym mysliteľom a esejistom 20. storočia so širokým intelektuálnym záberom. Študoval v Nemecku. Svojou filozofickou i vrbou nadväzoval na tradície klasickej aj modernej nemeckej filozofie. Bol literárne a spoločensky veľmi činný. Počas občianskej vojny v Španielsku žil určitý čas aj v Argentíne. Aj vďaka tomuto bezprostrednému kontaktu s latinsko-americkou realitou tu jeho myšlienky našli vhodnú živnú pôdu a jeho tvorba hlboko ovplyvnila smerovanie súčasnej latinsko-americkej filozofie.

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

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

Nepopulárnosť moderného umenia. Plodnosť sociológie umenia sa predtým odhalila neočakávane, keď som mal pred niekoľkými rokmi napísať niečo o novom období v hudbe začínajúcom Debussym. Pokúšal som sa čo možno najpresnejšie definovať rozdiely v štýle novej a tradičnej hudby. Problém mal výlučne estetický charakter, ale napriek tomu som pochopil, že najkratšia cesta k jeho riešeniu má východisko v sociologickom fenoméne, v nepopulárnosti modernej hudby.

Dnes by som chcel hovoriť vo všeobecnej rovine a dotknúť sa všetkých druhov umenia, ktoré sú v Európe uznávané, teda modernej hudby, maliarstva, poézie a divadla. Skutočne je prekvapivé, až záhadné 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, aby si to uvedomoval, snaží prostredníctvom hudobných zvukov realizovať tie isté hodnoty ako maliar, básnik či dramaturg, jeho súčasníci. A táto identita umeleckého čítania nutne vyvoláva rovnaký sociologický dôsledok. Vskutku, nepopu-

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

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

Naproti tomu moderné umenie má masu proti sebe a tak to bude vždy. Je nepopulárne svojou podstatou, ba čo viac, je antipopulárne. Hociktoré dielo ním zrodené automaticky vyvoláva v publiku zaujímavý sociologický efekt. Delí ho na dve časti: menšinu, tvorenú ohraničeným počtom ľudí, ktorí sú mu naklonení, a nespočetnú väčšinu, ktorá je voči nemu nepriateľská (neberme do úvahy pochybnú skupinu snobov). Preto umelecké dielo pôsobí ako sociálna sila vytvárajúca 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. No v prípade nového umenia ide o rozdielnosť hlbšiu, než je tá, v rámci ktorej sa pohybujú rozdielnosti individuálneho vkusu. Nejde tu o to, že väčšina ľudí sa moderné diela *nepáčia* a menšine sa páčia. Ide o to, že väčšina – *masa im nerozumie*. Staršie publikum, ktoré sa zúčastňovalo predstavenia *Hemani*, Hugovej drámy rozumelo veľmi dobre, a práve preto, že jej rozumelo, sa mu nepáčila. Verné určitej estetikej senzibilite, pociťovalo odpor voči novým umeleckým hodnotám, ktoré mu ponúkal romantizmus.

Podľa môjho názoru je "zo sociologického hľadiska" charakteristickou črtou moderného umenia to, že rozdeľuje publikum na tieto dve skupiny: tých, ktorí mu rozumejú, a tých, ktorí mu nerozumejú. Týmto 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 tomu bolo v prípade romantického umenia, ale je určené menšine, ktorá je preň mimoriadne nadaná. Z toho pramení podráždenie, ktoré vyvoláva v masách. Keď sa niekomu nejaké umelecké dielo nepáči, ale mu rozumie, cíti sa byť nad ním povznesený, no nevyvoláva v ňom podráždenie. Ak však nepríjemný pocit vyvolaný dielom vyrastá z toho, že mu človek nerozumie, zostáva pred ním ponížený s temným pocitom svojej menejcennosti, ktorý potrebuje vykompenzovať prostredníctvom rozhorčeného sebaoprotivania zoči-voči dielu. Moderné umenie už svojou čírou existenciou zaväzuje dobrého meštiaka cítiť sa takým, akým v skutočnosti je: dobrým meštiakom, bytostou neschopnou umeleckých sviatostí, slepou a hluchou voči všetkej čistej kráse. No a toto nemôže byť po sto rokoch bezhraničného lichotení masám a apoteózy "národa" beztravné. Zvyknutá na nadvládu vo všetkom, masa sa cíti byť urazená vo svojich "ľudských právach" novým umením, ktoré je umením privilégií, ušľachtilých citov, inštinktívnej aristokratickosti. Nech by sa mladé múzy objavili kdekofvek, masu ich odmietajú.

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

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

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

Ak otázku nastolíme v oblasti politiky, zistíme, že vaše sú tu také, že snáď ešte nenastal ten pravý okamih, aby sme jej porozumeli. Našťastie integrita historického ducha, o ktorej som sa už predtým zmieňoval, nám umožní v rodíacom sa umení našej epochy jasne rozpoznať tie isté symptómy a črty, ktoré sa v politike prejavujú zatemnené nízkymi vášňami.

Jeden z evanjelistov hovoril: "Nolite fieri sicut equus et mulus quibus non est intellectus." "Nebuďte hrdí ako kôň a mul, ktorým nebol daný rozum." Masa odmieta a nerozumie. Pokúsme sa postupovať opačne. Vyťažme z moderného umenia jeho podstatu a potom uvidíme, nakoľko je nepopulárne.

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

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

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

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

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

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

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

Ponechajme teraz bokom otázku, či je možné čisté umenie. Možno nie, ale príčiny, ktoré nás oprávňujú k tomuto tvrdeniu, sú príliš zdĺhavé a zložité. Bude vhodnejšie, ak ponecháme tému nedotknutú. Okrem toho nie je ani obzvlášť dôležitá vzhľadom na to, o čom budeme hovoriť. Aj keby bolo čisté umenie nemožné, niet pochybností o tom, že je možná tendencia k očisteniu umenia. Táto tendencia povedie k postupnému vytlačeniu ľudských prvkov, príliš ľudských, ktoré dominujú v romantickej a naturalistickej tvorbe. A v tomto procese dospejeme až k bodu, keď ľudský obsah tvorby bude taký zúžený, že bude sotva badateľný.

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

V umení je bezcenné akékoľvek opakovanie. Každý štýl, ktorý sa v priebehu dejín objaví, môže zrodiť určitý počet rozličných foriem v rámci jedného druhového typu. Ale príde deň, keď sa kolosálne možnosti vyčerpajú. Tak tomu bolo napr. v prípade romanticko-naturalistickej novely a divadla. Je naivné si myslieť, že súčasná sterilita spomínaných umeleckých druhov je zapríčinená nedostatkom talentov. Skutočnosť je taká, že sa vyčerpali možné kombinácie medzi nimi. Preto by bolo priaznivou okolnosťou, keby sa zároveň s týmto vyčerpaním objavila nová senzibilita ohlasujúca nové nevidané 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, len umeleckým dielom; 4. k nazeraniu na umenie ako na hru a nič viac; 5. k irónii ako jeho podstate; 6. k odmietaniu akékoľvek falošnosti, a teda každej škrupulóznej realizácie; a konečne 7. umenie je podľa mladých umelcov vecou bez akékoľvek dôležitosti.

Načrtíme v krátkosti každú z týchto čŕt moderného umenia.

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

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

klasifikovať tieto hľadiská a vybrať spomedzi nich to, ktoré sa zdá byť prakticky najzvyčajnejšie 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, zúčastňujúcich sa smrteľnej scény, spočíva v tom, že budeme merať jednu z dimenzií tohto javu: duchovnú vzdialenosť, v akej sa každá z osôb nachádza od spoločnej udalosti, agónie. V prípade manželky umierajúceho je táto vzdialenosť minimálna, až takmer nulová. Smutná udalosť natoľko sužuje jej srdce, zaplnila natoľko jej dušu, že splyva s jej osobnosťou, alebo, povedané inak: žena sa podieľa na výjave, je jeho súčasťou. Aby sme mohli niečo vidieť, aby sa skutočnosť stala pozorovateľným objektom, treba ju od nás oddeliť, treba, aby prestala tvoriť živú súčasť našej bytosti. Žena sa teda nielen pasívne zúčastňuje udalosti, ale je v jej vnútri, nepozoruje ju, ale ju prežíva.

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

Keď sa vsituujeme do hľadiska reportéra, uvedomíme si, ako ďaleko sme sa vzdialili od onej bolestivej reality. Vzdialenosť je taká veľká, že sme s udalosťou stratili akýkoľvek citový kontakt. Novinár je tu podobne ako lekár služobne, nevedol ho spontánny impulz. Ale zatiaľ čo lekára núti profesia zasahovať do udalosti, novinára núti nezasahovať. Musí sa obmedziť na jej pozorovanie. Udalosť je vlastne preňho len výjavom, predstavením, ktoré má potom len vyrozprávať na stránkach novín. Citovo nie je zainteresovaný na tom, čo sa tu odohráva, duchovne je nezávislý, stojí mimo udalosti, neprežíva ju, iba ju pozoruje. Napriek tomu ju sleduje veľmi pozorne, aby potom mohol o nej referovať svojim čitateľom, ktorých by chcel zaujať, dojať, a ak to bude možné, docieľiť, aby všetci ronili slzy, akoby boli dočasnými príbuznými zomierajúceho. V škole čítal Horáciovo poučenie: "Si vis me 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, iba pozoruje scénu. Prichádza tam 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 vonkajšie prejavy, svetlá a tieň, chromatické hodnoty. V prípade maliara ide o maximum dištancie a minimum citovej účasti.

Nevyhnutný pesimizmus záverov vyplývajúcich z tejto analýzy by sa zmiernil, ak by sme mohli jasne hovoriť o stupnici duševných vzdialeností medzi realitou a nami. Stupne blízkosti zodpovedajú stupňom citovej účasti na udalosti, stupne vzdialenosti znamenajú naopak stupne slobody, v ktorých objektivizujeme reálnu udalosť robiac z nej číry objekt pozorovania. Keď sme situovaní v jednom z dvoch extrémov, stretávame sa iba s jedným aspektom sveta – buď s osobami, vecami, situáciami, ktoré predstavujú "žitú" realitu, alebo naopak, všetko vidíme z aspektu "kontemplovanej" reality.

Tu sa žiada urobiť jedno pre estetiku veľmi dôležité upozornenie, bez ktorého by nebolo ľahké preniknúť do fyziológie umenia, ako starého, tak aj nového. Medzi odlišnými aspektami reality zodpovedajúcimi rozličným hľadiskám je jedno, od ktorého sú všetky ostatné odvodené a ktoré ho predpokladajú. Je to hľadisko žitej reality. Keby nebolo toho, kto naplno a exaltovane prežíva agóniu blízkeho, tak by lekára nezaujímala, čitateľa 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 prijalo – či v tej, ktorú mu dal umelec z roku 1600 kombinujúc ho do vyumelkovaného ornamentu, či v tej, ktorú dostalo na Cézannovom zátiší, či v jednoduchšej metafore, ktorá z neho robí líce dievčaťa –, si vo väčšej či menšej miere zachováva tento svoj prvotný tvar. Obraz alebo báseň, ktoré by neobsahovali ani stopu po živých podobách, by boli nezrozumiteľné, to znamená, že by neboli ničím, podobne akoby nebol ničím rečnícky prejav, 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 žltej reality by sme mohli povedať ľudská realita. Maliar, ktorý ľahostajne zobrazuje výjav agónie, sa nám zdá byť "nehumánnym". Ľudské hľadisko je teda to, v ktorom "prežívame" situácie, osboj či veci. A podobne sú ľudské všetky reality – žena, krajina alebo udalosť –, keď obsahujú aspekt, z ktorého sa zvyčajne prežívajú.

Začína dehumanizácia umenia. Dôležité je, že v spoločnosti existuje nesporný fakt novej estetickéj senzibility.¹ Táto je voči pluralite umeleckých smerov a diel ich druhovosťou a tak povediac ich zdrojom. Zdá sa, že je to vec, ktorú si treba bližšie objasniť.

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

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

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

Namiesto toho, aby maliar (súčasný – pozn. prekl.) 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 objektami zobrazenými na klasických výtvarných dielach by sme mohli iluzórne spoulunažovať. Do Giocondy sa zaľúbilo veľa Angličanov. Avšak s objektami prezentovanými na moderných obrazoch takéto spolužitie nie je možné. Tým, že ich umelec pozbavil aspektu žitej reality, spálil všetky mosty a potopil lode, ktorými by sme sa dostali do nášho bežného sveta. Necháva nás uzatvorených v nezrozumiteľnom univerze (atmosféry moderného umenia – pozn. prekl.), núti nás interagovať s objektami, s ktorými sa nedá zaobchádzať ľudsky. Musíme preto improvizovať novú formu interakcie, úplne odlišnú od nášho bežného prežívania; musíme reagovať po novom a vymýšľať niečo doposiaľ nevidané, čo by bolo adekvátne oným nezvyčajným tvarom. Práve tento nový život, tento život plný invenčnosti, dočasné potlačenie bežného života je estetickým poznaním s pôžitkom. Nechýbajú v ňom city a vášne, ale tieto očividne patria do oblasti psychickej sféry, veľmi odlišnej od tej, ktorá je súčasťou primárneho ľudského

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

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

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

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

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

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

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

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

v ľudských záležitostiach. Imperatív výlučného realizmu, ktorý dominoval senzibilita minulého storočia, predstavuje nevidaný monstrum vo vývoji estetického cítenia. Z toho vyplýva, že nová inšpirácia, naoko taká extravagantná, sa aspoň v jednom bode opäť dotkne reálneho smerovania umenia, ktoré môžeme označiť ako "ľubovoľnosť štýlu". Veď štylizovať znamená pretvárať skutočné, derealizovať. A rovnako neexistuje iný spôsob dehumanizácie ako štylizácia. Naproti tomu realizmus už tým, že umelca zaväzuje slepo sa pridrižovať tvarov, ho privádza k bezštylovosti...

Dehumanizácia umenia pokračuje. V súčasnosti sa vyhlasuje za "tabu" akýkoľvek vplyv humánnych faktorov na umenie. Humánnosť 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 objektu. Nové umenie sa najviac vystríha osobného, nakoľko je najhumánnejšie...

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

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

Všetci poznáme druh rozladenia pociťovaný pred voskovými figurínami, ktorý nevyhnutne pochádza z ich dvojzmyselnosti a ktorý nám zabraňuje v ich prítomnosti zaujať jasný a jednoznačný postoj. Keď ich vnímame ako živé bytosti, vysmieľajú sa nám odhaľujúc svoje mŕtvoločné tajomstvo bábok, avšak keď ich vnímame ako fikciu, máme pocit, že z nich srší hnev. Neexistuje spôsob, ako by sme ich mohli vnímať len ako objekty. Pri ich pozorovaní nás znepokojene napadajú myšlienky, či to nie sú ony, ktoré pozorujú nás. A nakoniec pocítíme odpor voči týmto prenatáým telám.

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

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

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

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

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

Ak teraz nepôjdeme v zamýšľanom smere, odkloníme sa od neho, obrátíme sa chrbtom k domnejšej realite a idey budeme považovať za to, čím skutočne sú – čistými subjektívnymi schémami –, necháme ich žiť ako také so svojim krivoľakým, rozmazaným, ale transparentným a čistým obrysom, slovom, ak si po zrelej úvahe zaumienime idey realizovať, budeme ich mať dehumanizované a derealizované. V skutočnosti sú tieto idey ireálne. Pokladať ich za reálne znamená naivne idealizovať – falzifikovať. Nechať ich žiť vo svojej vlastnej irealite znamená takpovediac robiť irealitu ireálnejšou. V tomto prípade sa nepohybujeme od mysle ku skutočnosti, ale naopak, schémam, vnútornému a subjektívnemu prepožičiavame plasticitu, objektivizujeme a o č i s t ů j e m e ich.

Tradičný umelec sa vo svojom portréte snaží reálne zachytiť portrétovanú osobu, zatiaľ čo v skutočnosti na plátne nanajvýš zanecháva schematickú selekciu, svojvoľne vybratú jeho myslou z bezmedznosti reálnych vlastností modelu. Čo keby sa namiesto reality maliar rozhodol namaľovať svoju ideu, svoju schému osoby? Vtedy by obraz bol čírou pravdou a nenasledovalo by nevyhnutné fiasko. Obraz, ktorý nechce napodobovať realitu, by sa stal tým, čím v skutočnosti je: obrazom – irealitou.

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

Ikonoklazmus. Tvrdenie, že plastické umenia nového štýlu prejavili skutočnú averziu voči živým tvarom alebo bytostiam, zrejme nebude prehnané. Tento jav sa stáva očividným, ak porovnávame súčasné umenie s umením tých čias, keď sa z gotiky akoby z ťažkého sna rodilo svetské maliarstvo a sochárstvo a renesancia zožínala veľké úspechy. Rydlo a štetec sa s pôžitkom pridržiavali vzoru, ktorý poskytoval živočíšny alebo rastlinný model svojimi úpadkovými telesnými tvarmi, v ktorých pulzovala vitalita...

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

Jav sa ešte skomplikuje, keď si pripomenieme, že dejinami preiodicky prestupuje toto vyčíňanie plastického geometrizmu. Už vo vývine prehistorického umenia môžeme vidieť, že senzibilita začína hľadaním živých foriem a končí vystríhaním sa pred nimi ako pred formami, ktoré sa človeku sprotivili a naháňajú mu hrôzu, uchylujúc sa k abstraktným znakom, posledným pozostatkom živých alebo kozmických foriem. Had sa štylizuje do podoby meandra, slnko do svastiky. Niekedy tento odpor voči živým formám prerastá do nenávisťi a vedie ku spoločenským konfliktom. Revolúcia proti obrazom vo východnom kresťanstve, semitský zákaz zobrazovania živých tvorov – inštinkt protikladný inštinktu ľudí, ktorí zdobili steny jaskyne Altamira – majú bezpochyby popri svojom náboženskom význame korene aj v estetikej senzibility, ktorej neskorší vplyv je evidentný v bizantskom umení.

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

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

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

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

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

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

Je ťažko oceniť, 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. Nestojí len pred svetom, ale aj vo vzťahoch k nemu, a v úlohe tlmočníka ustavične zasahuje do umeleckej tradície. 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 človeka ňou zrodeného, jej dediča a zdokonaľovateľa – alebo v tej či onej miere objaví v sebe odpor voči tradičným uznávaným umelcom. A tak ako v prvom prípade, keď umelec pocíti nemalý pôžitok z toho, že sa začlení do formy vžitých koncencií a opakuje niektoré osvedčené gestá, v druhom prípade nielen že vytvorí dielo, ktoré sa bude odlišovať od všeobecne uznávaných diel, ale bude mať rovnako silný pôžitok z toho, že jeho tvorba je v opozícii voči autoritatívne prijatým normám.

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

Ide o to, že ceste umenia od romantizmu až k dnešku neporozumieme, ak nevezmeme do úvahy ako činiteľa estetického pôžitku toto napádanie a posmievanie sa staršiemu umeniu. Baudelaire sa kochá v čiernej Venuši práve preto, že klasická je biela. Odvtedy sa v umeleckých štýloch, ktoré nasledovali, zvyšoval podiel negatívnych, ba urážlivých prvkov, čo sa s pôžitkom považovalo za tradíciu až do tej miery, že dnes profil moderného umenia tvoria takmer výlučne negácie starého umenia. Je zrejmé, prečo je to tak. Keď sa umenie v priebehu mnohých stáročí 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 rodiacim sa umelcom a okolitým svetom bolo stále viac tradičných štýlov, ktoré znemožňovali priamu, pôvodnú komunikáciu medzi umelcom a svetom. Boli dve možnosti: buď tradícia vyčerpá všetky originálne schopnosti, čo bol prípad Egypta, Byzancie a vôbec Orientu, alebo prevaha minulosti nad prítomnosťou musí zmeniť znamienko a začne dlhé obdobie, v ktorom sa nové umenie postupne zbavuje starého, ktoré ho dusí. To bol prípad európskeho ducha, v ktorom dominuje futuristický inštinkt nad tvrdošíjnym 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 v priamej závislosti od vzdialenosti. Preto to, čo najviac odpudzuje dnešných umelcov, sú umelecké techniky, ktoré dominovali v minulom storočí, napriek tomu, že obsahovali pomerne veľa opozičných momentov voči starším štýlom. Nová senzibilita naopak prejavuje podozrivú sympatiu voči časovo a priestorovo najvzdialenejšiemu umeniu, voči prehistorickému umeniu a divokému exotizmu. Ak máme povedať pravdu, to čo sa páči na týchto primitívnych dielach je – viac ako ony samotné – ich "prostota", t.j. absencia tradície, ktorá sa zatiaľ ešte nevytvorila.

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

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

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

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

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

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

Je zrejmé, že tento osud nevyhnutnej ironie dáva modernému umeniu monotónne sfarbenie, pri ktorom si zúfa aj ten najtrpezlivejší človek, avšak súčasne stiera protirečenie medzi láskou a nenávisťou, na ktoré som predtým poukázal. 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 nekonečne odrážajú jedny v druhých a žiaden odraz nie je posledný, všetky sú výsmiešné a čisto imaginárne.

Nedôležitosť umenia. Pre človeka najnovšej generácie je umenie vecou bez závažnosti. Hneď, ako som túto vetu vyslovil, ľakám sa pri uvedomení si jej nespočetných dôsledkov. Nejde o to, že komukoľvek z nás sa môže zdať, že umenie je bezvýznamným javom alebo že je pre nás menej dôležité ako pre človeka včerajška, ale o to, že sám umelec nazerá na umenie ako na nedôležitú 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 chýba tento závažný význam. Problému porozumieme len vtedy, ak súčasné umenie budeme konfrontovať s tým, čím bolo umenie napr. pred tridsiatimi rokmi a vôbec v celom minulom storočí. Poézia a hudba boli vtedy aktivitami veľkého dosahu: očakávalo sa od nich, že zachránia ľudstvo stojace nad ruinami náboženstiev a pred nevyhnutným relativizmom vedy. Umenie sa považovalo za dôležité v ušľachtilom zmysle. Bolo takým svojimi námetmi, ktoré spravidla čerpali z najzávažnejších problémov ľudstva, a bolo ním aj pre seba samé ako ľudská schopnosť, ktorá poskytovala ľudskému rodu sebazodôvodnenie a dôstojnosť. Museli by sme sami vidieť tie slávnostné gestá, s akými vystupoval pred masami významný básnik či geniálny hudobník, gestá proroka alebo zakladateľa náboženstva, majestátne spôsoby štátnika zodpovedného za osud sveta...

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

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

Ešte v mojej generácii sa vysoko oceňovali starecké maniere. Mládenec túžil čo možno najskôr prestať byť chlapcom a rád napodobňoval unavenú chôdzu staršieho človeka. Dnes sa chlapci a dievčatá snažia predĺžiť si svoje detstvo a mládeňci zachovať si a zdôrazniť svoju mladosť. Niet pochyb o tom, že Európa vchádza do veku detinstva.

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

obdobiah dominovali mužské hodnoty a v iných ženské, alebo raz mladícke črty a inokedy zasa črty zrelosti a staroby.

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

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

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

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