

Příloha č. 5

Text pro překlad do anglického jazyka:

Níže je přiložen scan textu, uchazeč přeloží závěrečnou část na začínající na straně 230, tedy od posledního odstavce začínaje slovy "Vidíte, dostali jsme se daleko..." až do konce strany 231.

Imaginární dopis návštěvníku výstavy současného umění

Umění je to, co dělá život zajímavější než umění.

Robert Filliou

Nedávno jste se vrátili z jedné výstavy současného umění a světl jste se mi se svým pohoršením. Výstavená díla byla daleka toho, aby povznášela, přinášela krásu, přiváděla na jiné myšlenky, činila lepšími. Některá dokonce šokovala: jako by se brodila tím nejhroším a nejudpudivějším, čemu se i v každodenním životě vyhýbáme a co bychom v něm nechtěli vidět. Jiná se halila do odtazitého mlčení a neposkytovala k sobě žádný klíč.

Nepodařilo se mi tenkrát před vámi umění obhájit; neměl jsem hned dost pádných a okamžitě působících argumentů. Ostatně celá ta záležitost je natolik složitá, že se mi, jak se obávám, asi nepodaří přesvědčit vás ani tímto dopisem. Dokonce se bojím, že některé myšlenky, které ve své argumentaci chci uvést, vás pohněvají, protože jen do konce dovedou to, co sám víte; co často říkáte, aniž byste svá slova domyslel. Ale jako v životě, i v umění se stáváme zajatci ustálených představ. A přece umění jako život se mohou zachovat jen tím, že ustálené boží — a tím vytvářejí jiné.

Ta představa o umění jako o jakémsi hotovém a jednou provždy dokončeném domě, do kterého lze vtoupit, v němž lze pobýt, nechat se hostit útěšlivými, povznáše-

jícími, konejšivými a hladivými doreky krásna, a posílen pak z tohoto domu zase vyjít do špinavého života, taková představa je velice běžná a je živena ponejvíce masovými médii. Jejich redaktorů vskutku představují kulturu a umění jako ataraktikum, v nejllepším případě (ne tak docela v rozporu s konzumní převahou společenského názoru naší komunity) něco jako saunu: umění může dokonce i znepokojovat, bouřit, může být i „bojující“, jak se rádo říká, ale bojovat ovšem může jen v minulosti nebo s ním, co je nám ve skutečnosti cizí a co mezi námi bují jenom omylem; po vypaření a šoku ze studené lázně musí vždy následovat pocit příjemné svěžesti. Tuhle představu upevňují a podporují i spousty výstav konfekční výtvarné produkce, pohybující se neomylně ve vyjetých kolejkách toho, co bylo v umění už dávno vybojováno a dosaženo.

Představu o umění jako o něčem, co může (a vlastně vůbec nemusí) „obohatit“ (?) náš duševní život, zpestřit chvíle prázdny a dokonce snad přinést požitek nebo příjemné nás pohoršit nad nějakou historickou nespravedlností a hrůzou, představu, která umění už ve chvíli jeho vzniku staví někam do zaprášeného kouta v muzeu nebo větší dekorativně nad gauč, tuhle představu ostaně živí i naše teorie. Tak můžeme stále častěji číst vážně míněné příspěvky o „estetizaci“ naší sídlišní architektury: to se k nenápaditým panelovým stavebnicím přidá nějaký „estetický“ (rozumějí: okrasný) prvek a hle: co bylo ošklivé, je pojeďnou krásné; prolézáčka nebo fontána zřejmě udělá z pravouhlých korců přitažlivou architekturu. Kariatura estetického jako něčeho přídavného, zdobného, nezbytně kladného a přitakávajícího, co může (a musí) „vylepšit“ realitu, dodat smysl něčemu, co samo smysl nemá, nemůže být výstižnější. Zcela se pomijí možnost zepat se, zda právě ona ne-architektura není bezděčným obrazem naší přítomnosti, který svou pleš marně hájí do přícisku zdobně kráslivého krásna.

Estetická teorie, jak o tom svědčí několik nedávných příspěvků věnovaných estetické výchově, ale i problé-

mům nejobecnějším, jako by zapomínala, že (jak ukazuje i jen lemný pohled do dějin moderní estetiky) konstruovat estetično jako něco vždy jednoznačně pozitivního na půdorysu staršího pojmu krásna, libosti či snad dokonce požitku je zcela nemožné. Vždyť moderní estetika právě proto používá odtažitý, kvalitativně neurčitý pojem například estetičného vztahu ke skutečnosti (a jindy hovoří o estetičnu, o estetické funkci, normě a hodnotě, o estetickém osvojování skutečnosti, o estetické odezvě), že tradiční pojmy krásna, ošklivosti a vznešena už zdaleka nepostihují ten složitý lidský postoj, který se sice liší od postoje vědeckého a praktického, je však stejně důležitý jako ony a přináší prvky nejen blaživé, ale i ořesné a šokující; poskytuje někdy uspokojení, ale jindy působí i znepokojivě — a především, to se v moderní době cítí snad nejvíce: umožňuje nám zvláštní způsob okoušení, zkoumání, ohledávání, prostě jiného než vědeckého poznávání skutečnosti; snad jsou orientaci, která může praktickou a vědeckou činnost předcházet, provázet a doplňovat či korigovat. Estetický vztah ke skutečnosti je společenské čidlo, chcete-li společenská fotobuňka, a poměr k němu nesmíme převracet. Musíme se ptát, co estetický vztah zjistil, čím se těší a čeho se děší, čím se znepokojuje a čím si není jist. Předepíšeme-li mu především spokojenost a klid, kladnou a útěšlivou reakci, zbavujeme se toho nejlepšího, co nám může dát. Čekáme-li od něho to, co už známe a víme, zbavujeme ho jeho podstaty. A chceme-li mu dokonce dekretovat, co má vidět a jak, noříme ho (a také sebe) do hlubin falešného přitakání něčemu, co vlastně ani neznáme.

Promiňte mi to rozhorlení. Slyším ostatně už vaše námitky. Víím, ano, máte pravdu, máme snad i projekty sídlišť, které přímo architekturnou, nikoli dodatečným přizdobováním, chtějí vyjádřit současného člověka a jeho vztah ke světu. Ptáte se taky, proč mluvím o estetickém vztahu ke skutečnosti a nikoli o umění; a namítáte, že umělecká díla minulých epoch nám nabízejí právě to,

proti čemu mluvím: útrčchu, smíření a pocity krásna a vznešena.

K té poslední námitce nechci uvést jen banální fakt, že všechna nebo téměř všechna umělecká díla přinejmenším od renesance působila ve své době neobvykle a podivně a často byla hněvně odmítána. Příklady; mezi něž patří příběh Rembrandtova Noční hlídky nebo Michelangelovy konflikty s objednavateli, jsou nabitelní. (Známý jsou ovšem i daleko akcelerovanější konflikty, sjiaté s vývojem moderního umění v našem století: když Matisse roku 1906 vystavil Radost ze života, vyvolal ohromnou bouři — nejvíce se pohoršoval Paul Signac; o rok později vybuchl nad Picassovými Slečnami z Avignonu zase Matisse a prohlásil je za zneuctění celého moderního hnutí; tyž Matisse roku 1908 odmítá Braqueovy krajiny „s kostkami“; roku 1912 zase triumfující kubisté chtěli odmítnout Duchampův Akt sestupující se schodu...) Chci však říci tohle. Posloucháme-li dnes při každé sebemeně vhodné příležitosti Beethovenovu Devátou a cítíme-li se jí povznášeni, je to zase jen příklad zneužití uměleckého díla. Falešná recepce. Chováme se, jako by nám velký skladatel přitakával: a on nám ve skutečnosti hrozí, protože ideály, které tuto hudbu nesou, mají ke své realizaci stále daleko. Případají-li nám dnes klasická díla přijatelná, je to zřejmě tím, že je nevnímáme správně; že je vidíme falešně, smířená s realitou, zatímco ona proti ní stále bouří. (Mácha byl pro vlasteneckého — a v tomto smyslu ve srovnání s ním falešně pozitivního — Tyla rozervanem; a přestal jím snad být?) Chce-li tedy estetická teorie mocí memo, aby estetický prožitek, estetický vztah ke skutečnosti vždycky vyzněl kladně, nejen že ho deformuje ve smyslu falešně pozitivivty, o které jsem psal před chvílí; ale připravuje svůj předmět a jeho materializovanou formu, uměleckou, o dialektickou dimenzi, o rozpornost; a tím se samu o plnou možnost výkladu. Snad tu sehrává roli skutečnost, že rozpor až do svého vyřešení znamená negaci, popírání, vylučování; snad to nás zaráží. Snad se tu

ozývá výsledek nauky o neantagonistické (doslova tedy: nerozporné) povaze rozporů v socialismu. Domyslíme-li toto pojetí do konce, setkáváme se tu vlastně s jakousi dialektikou zaostávání. Vždyť nerozporný rozpor nemůže vést k žádnému pohybu, jen k pohybu na místě, ke klidu. A je-li v klidu teorie, realita je, jak se dnes a denně přesvědčujeme, v pohybu, v revolučním pohybu, a žádá si reflexi.

Ještě jednou se vám musím omluvit za to, že jsem na-
ši diskusi zavlekl do zdánlivě odtažitých filosofických rovin. Ale rozpornost a negativita jsou nejenom důvodem vývoje jakéhokoli jevu, tedy i umění, ale i klíčem k jeho pochopení. A máme-li si vysvětlit vaše rozporuplné dojmy z výstavy, kvůli kterým vlastně tenhle dopis píšu, musili jsme se dotknout právě negativity umění a měli bychom si všimnout vnitřní a vnější negativity moderního umění zvláště. Nedokážu být tak střídavý, abych na důkaz toho, že rozpornost umění tkví natolik ve věci samé, že nemůže uniknout ani kritikovi dialektické metodě vzdálenému a (v nejlepším smyslu) aristokraticky individualistickému, jakým byl F. X. Šalda, když psal svůj snad nejvýznamnější esej, abych tedy na důkaz neuvedl některá jeho slova. Nejdříve jak popisuje nové umění (asi tak, jak zazářilo vás): „Dojem, jímž na vás působí, jest spíše dojem čehosi tvrdého a přísného, čehosi silného, odvráceného a drsného než elegantního a hladkého — něčeho, co se přikře odlišuje od konvenčního a příjemné pohodlnosti posavadního běžného uměleckého výrazu.“ A tuto jeho vizáž pak vysvětluje takto: „Každé nové umění jest nekonečně víc než estetickou teorií a její realizací — jest soudem života a světa, novým etnosem a pathosem, uměním nového života i nového umírání... (...) ... obrací se někdy...“ aby vyzvalo novou sensibilitu, i k novým společenským vztahům, k společenským terres vierges (...) tím, že jedny sféry života vylučuje ze své říše nebo se alespoň od nich odvrací a druhým, doposud párijským a pokládáním za nedůstojné umění a proto vypovězeným daleko před jeho práh, dává nejen občanské právo ve své ze-

mi, nýbrž klade do nich i těžší světla a čini z nich míru a soud všech ostatních.“ Šaldova exaltovanost snad dnes působí trochu staromódně; ale jeho vhléd platí i pro období stále více se vzdalující přelomu století, kdy tato slova psal. Protiklady drsnosti a elegance, odvrácenosti a příjemné pohodlnosti vedly v našem století ke stále dynamičtějšímu a rozpornějšímu sledu směřování a hnutí moderny a avantgardy (a tak se tedy projevovala negativita či rozpornost umění vnitřní); a všechn tenhle bouřlivý vývoj v umění, který jen někdy chtěl diváka (a ještě jen šosáckého) epatovat či děsit, byl způsobován a provokován rozporností, negativitou společnosti samé. Ano, velmi často prohlašujeme umění za společenský jev; málokoho však napadlo studovat umění jako pokračování společnosti jinými prostředky, abychom parafrázovali Clausewitzovu definici války. (Přesněji: napadlo to mnohé, ale málokdo se ubránil vulgárnímu sociologismu, což je však téma na jiný dopis.) A přece je zřejmé, že umění a společnost tvoří rozporuplnou jednotu a že tedy ze situace a podoby umění můžeme číst situaci a podobu společnosti; jistě ne přímo, ale z příznaků.

Chci teď vaši pozornost obrátit k problému avantgardy. (Často a vlastně dodnes u nás děláme, jako by avantgarda byla záležitostí umění před druhou válkou; po válce jako by se avantgarda umoudřila, ti nejlepší z ní začali tvořit socialisticko-realisticky a zbytek jako by snad emigroval nebo se stáhl do podzemí.) Sám pojem avantgardy je odvozen z vojenského názvosloví a v heroických desátých letech našeho století snad ještě označoval předvoj, který se v umění shodoval i s předvojem politickým. Nejpозději ve třicátých letech se však avantgarda politická a avantgarda umělecká rozešly; stalo se tak na obou půlích našeho rozděleného světa. Snad ještě dvakrát se objevují chvíle, kdy se zdá, že pokrok umělecký může jít ruku v ruce s pokrokem politickým: krátce po válce a dnes.

Avantgardní umění však pokračovalo a pokračuje dál; pracovalo ovšem v jisté klauzule se všemi znaky, které taková situace přináší; o to nezkráceněji zůstávalo

společenským jevem. Bylo rozporné samo v sobě: požadavek neustálé progresu vedl k tomu, že jeden směr stídal druhý, formální prostředky se stávaly stále vybranější, vyostřenější; mravní a estetický rigorismus avantgardy se neustále stupňoval; toto umění jako by nakonec pracovalo naprázdno, tragický pomník oné autonomie, ke které umění směřovalo od konce středověku. Bylo by ovšem chybou spatřovat v této pověstné a příslověčné „věži ze slonoviny“ úmyslné útočiště a azyl nějakých elitářů. Existují teorie, jež právě v nefunkčnosti tohoto umění spatřují jeho pravou funkci v moderní (postindustriální, konzumní, informační atd.) společnosti; to právě místo, které mu přisoudila sama společnost, v níž se subjekt (ano, i tvůrčí subjekt umělcův a vnímá-telův) stal objektem, předmětem manipulace institucí původem lidských a lidsky účelných, avšak v racionalisticko-iracionálním provozu této moderní společnosti lidským počátkům dávno vzdálených. Neboť takové společnosti odpovídá a vyhovuje spíše jiné umění, konvenční, přitakávající právě oné iracionalitě zdánlivě racionálního provozu: v takové společnosti je funkční kulturní průmysl pseudoproblémových televizních seriálů, tzv. populární hudba reprodukcující pásový rytmus fabrik atd. Nemají-li tyto teorie, které, jak jste jistě poznal, pocházejí z raných Marxových prací, jinou pravdu, pak jistě tu, že kritérium vycházející z toho, co se všeobecně líbí či nelíbí, se nachází ohlas a co někdy zůstává nepovšimnuto, co se přijímá a co nikoli, je v umění přinejmenším ošidné, a ne-li vulgarizující, tedy zavádějící.

Vidíte, dostali jsme se daleko, když jsme si chtěli vysvětlit onu drsnost a nepřístupnost některých výtvorů nových projevů. Chtěl jsem vám jenom naznačit, že umění, které nechce jen planě „oslavovat krásu přítomné chvíle“, bojovat za to, co už je ve vědomí vědomých lidí dávno probojováno, či dokonce přitakat stávajícímu v blábolu populárního umění, že toto umění nemůže než se zabývat samo sebou; a v této zdánlivě autonomistické činnosti se vlastně zabývá společností; bylo ostatně napsáno, že umě-

lecká díla negované reprodukcují společenské rozporů — ne však jako svůj zřetelný a viditelný obsah, ale jako rozporů své formy; už svým místem na okraji, svou nefunkčností, svým odborničením, svou zdánlivou nesrozumitelností, která se dá, jak vidíte, rozluštit a přečíst. V jeho negativitě se tedy skrývá pozitivní jádro; jeho rozpornost ukazuje k jed-notě; je to umění této společnosti a takto jí může být pocho-peno a přispět k její proměně.

Umění totiž ve své věži ze slonoviny není samo, jak-koli usilovně pracuje na své autonomii (postupně se osvobodilo od mýtu, rituálu, zbavilo se legendy, pak i zpodobování předmětů vnějšího světa a v konceptuálu nakonec i jednoho ze svých nejpodstatnějších rysů: ob-jektivace ve smyslově postižitelném tvaru); právě aby se potvrdilo jako autonomní, potřebuje paradoxně to, co je vůči němu jiné, právě to, co je mimo ně a vůči čemu se autonomizuje. A tak (jak to ostatně v naší citaci uvedl Šaldal) zatímco celé oblasti odvrhuje, jiné (dotud pro ně tabu a opovržehodné) do sebe vtahuje: od světa reklá-my a strnulých momentek hromadných sdělovacích prostředků až po věty abstraktních vědeckých disciplín; od hromad přemístované zeminy přes rozkladné proce-sy až po vlastní tělo umělcovo. A v neposlední řadě při-dává modernistická avantgarda další paradox, další roz-por: do světa její „elitářské“ vylučnosti ji začíná sledovat stále větší počet sympatizujícího obecnstva; houfné za-kládní muzeí moderního umění není jen kapitalistick-ým daňovým únikem; masová návštěvnost výstav u nás (vzpomeňme jen na Malostranské dvorky a na vý-stavy nejmladšího umění v Lidovém domě ve Vysočá-nech) není jen důsledkem zdánlivě přístupnější postmo-dernistické vlny. Zvýšený zájem o autentický umělecký projev signalizuje houfnější příklon k tomu, co se někdy nazývá alternativním uměním. Hledá-li někdo alternati-vu, nejuje stávající; nechce falešně přitakávat — a v tom je pozitivní.

(1988)