

Duchampův pisoár

Když Marcel Duchamp roku 1917 předložil na výstavě Společnosti nezávislých umělců v New Yorku jako umělecké dílo standardní pisoár, prodáváný v obchodech se sanitárním zbožím, vyvolal tím rozruch, který po více než devadesáti letech ještě zcela neustal. Šok z této provokace v jedněch vzbudil znechucení, které během neklidu uplynulého století v mnohých přerostlo v únavu a lhostejnost k osudům umění; lechtivé veselí těch druhých přešlo do vášnivé obhajoby *odvážného gesta*, které prý dovršilo emancipační úsilí modernistů. Duchamp se pro své stoupence stal *prorokem* nového přístupu k umění. Ačkoliv nebyl první z umělců, kteří rozvraceli umělecké kánony, ačkoliv ve srovnání s hýřivým tryskáním tvorby takového Picassa působí dochovaný soubor Duchampových děl více než skrovně, myslím, že tohle jeho označení není zcela přehnané. Duchamp vpravdě vyznačil předěl nebo snad ještě spíš zapálil doutnák nálože, která po zhruba půlstoletí rozmetala skoro vše, co se dřív nazývalo uměním.

Myslím, že podstata věci zdaleka netkví jenom v tom, že vzal prostě jeden z předmětů denní potřeby a kromě apokryfního podpisu jej bez zásahu vystavil co umělecké dílo. Takové „ready-made“ objekty, u kterých umělecká *tvorba* spočívá téměř nebo jenom ve výběru hotového předmětu a v aktu jeho vystavení v stánku umění, jistě přináší něco nezvyklého, co je samo o sobě na pováženou. Nebudu ale jistě dalek toho, oč Duchampovi šlo, když zdůrazním, že šlo právě o *pisoár*: porcelánovou mušli, určenou výrobcem pro přirozenou, ale kulturně tradičně skrývanou potřebu. Představit právě jej ve stánku umění bylo docela jistě skandální, byl to téměř nejvyšší vrchol provokace, na kterou se některým umělcům brzo téměř redukovala umělecká tvorba. Myslím však, že to ale ještě pořád nestačí: Duchampovi, dle mnoha jeho výroků, postojů, vlastní práce nešlo jen o to, dráždit měšťáky a s nimi také všechny estéty, vyžadující od umění povznesení duše diváka: šlo mu o definitivní stržení umění samotného s pomyslného piedestalu nejenom do prachu u našich nohou, ale doslova na půdu veřejného záchodku. Odkud se asi vzalo to zuřivé obrazoborectví, které působí dojmem až zavilé nenávisti právě k umění, jemuž přitom Duchamp sám tak či onak věnoval svůj život?

Kdyby šlo jenom o Duchampa jako ojedinělý zjev, dalo by se jistě leccos vyčíst z jeho zvláštní osobnosti: člověk nesporně nadaný, který hravě postupně zvládl všechny styly moderny, dokonce přispěl jedním kinematickým aktem k rozšíření kubismu, ale zřejmě dlouho neschopný vytvořit něco svébytně nového; podivně citově deprivovaný muž, který i v osobním životě odmítal vážný vztah a jenž se v soukromí věnoval divným obsesím. Jenomže nejde zřejmě jenom o něho. Jak řečeno, Duchamp jen krajním způsobem dal najevo, co v umělecké komunitě mnoha modernistů kvasilo: krása a vznešenost získaly mezi nimi statut málem sprostých slov; i mnohem střízlivější slovo *estetika* jim nic neříkala – Duchamp to za ně víckrát řekl naplno; ale to pořád ještě nestačí: i prostá vážnost umění, jeho oddanost vyjádření něčeho se stala podezřelou. Byla to póza? Jistě také – ostatně dlouho v téhle vypjatosti nevydržela. Ale i póza je určitý symptom: člověk v ní předstírá něco, po čem alespoň částí myslí touží.

Oč tedy vlastně šlo v tom vzbouření se proti téměř všemu, co dosud tvořilo umění? Naivní obhájci toho velkého odmítnutí později tvrdili, že zobrazivost výtvarníkům uzmula fotografie, krásu jim ukradl reklamní průmysl, vážnost jim vzala krize humanity po dvou strašných válkách a devalvace ideálů v brutalitě totalitních diktatur. I když žádný z těch vlivů nelze podceňovat, všechny se rozvinuly později. Příčina krize umění mohla být podpořena vlivy společnosti, její jádro však asi kořenilo přímo v něm. Jelikož se ta krize zřejmě stále prohlubuje a jelikož ji cítím velmi osobně, rád bych ji aspoň pochopil. Následující řádky jsou zkrácený záznam takového pokusu.

Umění lidstvu jistě nedali bohové, jak se praví v některých starých mýtech: byli to lidé, kteří kdysi v sobě našli touhu něco zobrazit či vyjádřit a klopotným hledáním postupně našli tvárné materiály a barevné pigmenty ve šťávách rostlin nebo v rudách. Přesto počátky toho, co se později v lidské kultuře stalo uměním, patrně úzce souvisí s uctíváním božstev, démonů, duchů kmene a přírody, tedy s oblastí, která se cítila jako nedotknutelná, povznesená, sakrální. Pro mou úvahu není důležité, zda tomu tak bylo výhradně. My jistě nevíme, co vedlo naše prapředky, aby na stěnách jeskyň v Altamiře nebo Lascaux zobrazovali pověstné scény lovu zvířat nebo aby ze dřeva či z hlíny tvořili sošky s výraznými znaky plodnosti: smysl těch zobrazení mohl být skutečně votivní a sloužit nějakým pohanským obřadům, ale mohl být také prostě výrazem tvořivosti podnícené raným uvědoměním. Zdá se však být dost jisté, že značná část příštího umění, pocházející z úsvitu historické doby, tak či onak souvisela s uctíváním vyšších sil. Jistě to nevystihovalo veškerou tvořivost: lidé se také rádi krášlili a bezděky či úmyslně dodávali estetický vzhled předmětům denní potřeby – co se však vytvářelo jako něco nevšedního, zejména zobrazivého, souviselo tak či onak s mýtickou oblastí, která dle lidských představ z výše nebo z hlubin ovládala svět.

Počátky evropského umění po rozpadu Římské říše a následném období divokého chaosu byly také úzce spojeny s vírou, tentokrát s křesťanstvím. Nejde mi zase o to, zda to bylo *všechno* umění: stačí, že převážná část toho, co z románské a gotické doby známe, mělo takovou povahu. Krása a vznešenost, kterou dnes nacházíme na gotických obrazech a sochách, byla prostředkem vyjádření svatosti, byla s ní vlastně totožná nebo k ní úzce patřila.

Veliký převrat nejen v umění, ale také v myšlení lidí jistě znamenala renesance. Nebyl zase tak náhlý, jak se dneska zdá: trval víc než dvě století, byl plný různých zvrátů nebo protipohybů a v jistém smyslu pokračoval dlouhou dobu poté. Metaforou se dá říct, že evropský člověk – v jakési zkrácené, přitom podstatně více radikální podobě, než se to předtím nebo potom stalo v jiných kulturách – v renesanci mezi nebem a zemí, mezi výšinami a hlubinami tajemných nadosobních sil jasněji spatřil svůj vlastní svět a sebe v něm. Jistě mu k tomu dopomohl znovuobjevený příklad antiky, jistě tu byly různé společenské vlivy – o tom byly napsány celé knihovny. Co se zdá důležité ve zdejší souvislosti, byly následující pohyby.

Především začal být zobrazován člověk ve své konkrétní individualitě a ve svém vlastním prostředí, nejprve sice na pozadí náboženských nebo anticky mytologických scén, postupně ale stále nezakrytěji až k otevřenému portrétu; toto první prosazení významu lidské individuality a významu člověka jako takového potom určilo mnohé ve vývoji evropské kultury. Krása a vznešenost se oddělily od oblasti posvátného a srostly s ušlechtilou stránkou pozemského původu do nového pojetí krásy. To mělo nadále v určitém smyslu duchovní, současně ale také *lidsky existenciální* rozměr. Podobný osud měly další hodnoty, které někdy nazýváme duchovními, na příklad pravda: zatímco pravda ještě gotiky byla v jádře nezlomná víra v určitou formu křesťanského učení, pravda vrcholné renesance se sytila už lidskou zkušeností a jejich stále odvážnějších výbojů. Přes své vydělení z oblasti sakrálního si však krása, o kterou usilovalo umění, uchovala povznesenou a trochu unikavou povahu: obrazy renesančních mistrů byly *krásné*, i když lidé na nich zpodobení vždycky krásní nebyli. To bude mít také podstatný význam pro naše další úvahy.

Pokud byl renesančním uměním objeven nejen člověk vůbec, ale právě člověk ve své nezaměnitelné *individualitě* (vzpomeňme třeba první van Eyckovy portréty), pak totéž ještě větší měrou platí také pro tvůrce: brzy se v tom všeobecném tvůrčím kvasu ukázalo, že různí umělci vládnu nejen různou dovedností při znázornění podoby i v tvorbě krásného, ale vyznačují se také určitou odlišností svého podání. Zrodil se individuální autor, jehož *původnost a svébytnost* nejen teď nebyla už chybou, ale byla ceněna. *Originalita a invence*, hodnoty, které později značně ovládly umění, byly už v této době objeveny.

Myslím, že v souvislosti s tím bylo už také založeno zvláštní postavení umělce: chvíli tajemná bytost jako by z jiného světa, které se dostávalo poct, vyhrazených jinak jenom urozeným, mocným mužům šlechty nebo církve; chvíli – občas u téhož člověka – prostě jen lepší řemeslník, kterého pán ve chvílích nemilosti prostě zapudil nebo vykázal mezi čeled'. Takle podivná výjimečnost a současně vratkost umělcova statutu prošla mnohými proměnami, ale v zásadě se udržela až do dnešních dob.

* * *

Je jistě možno namítnout, že leccos z toho, co jsem právě líčil, se v náznacích objevilo už ve vrcholné gotice nebo se plně rozvinulo mnohem později. Je také možné ukázat, že sekularizace, s kterou uvedené změny spojuji, nebyla v době renesance zdaleka tak dalekosáhlá – že koneckonců značná část z toho, co z její doby máme dochováno, vznikla na popud církve a má nesporně náboženský námět. Já jsem ale už předeslal, že renesanční doba – stejně jako všechny pozdější – byla plná zvrátů, protiproudů, ambivalencí. O lidské kultuře a jejím vývoji patrně nelze říct nic určitého, co by nebylo možno zpochybnit řadou protipříkladů. Nejde zde také o to, prosadit nějaký autoritativní výklad vývoje umění, ale postihnout jisté momenty, z nichž později – nikoliv snad s nějakou fyzikální nutností, ale spíš shodou různých faktorů – povstala jeho krize.

Právě jsem zaznamenal změnu postavení umělce, který byl z anonymity jednoho z řemesel, potřebných k tvorbě svatostánek, povznesen do vratké polohy, v které byl ceněn nejen pro svou dovednost, ale stále více za svou invenci a originalitu. Musím teď krátce probrat změny v pojetí vlastního umění. To není vůbec totéž, jak by třeba bylo spravedlivé nebo jak by chtěli někteří myslitelé. Nejde jen o to, že se umělcova tvorba v díle objektivuje a právě jako objekt získává svůj vlastní osud, i když i to má význam pro jisté napětí mezi tvůrcem a uměním. Jde tu o něco mnohem jemnějšího, co není snadné vyjádřit, ale co má klíčový význam pro zdejší úvahy.

Když se duchovní hodnoty a s nimi příští koncept umění už zcela vydělily z oblasti sakrálního, neklesly tím zcela do oblasti lidské každodennosti. Ano, renesanční umělec podobně jako jeho dnešní kolega může ve svých výrociích nebo zápiscích zdůrazňovat řemeslnou stránku umění, různé ty zásady a triky *technologie tvorby*, ale nad tím, většinou plaše zamlčen, tkví nejasný *nárok*, který na něho vznáší umění a jeho implicitní hodnoty. Každý skutečný umělec vždy ví, nebo alespoň věděl v minulosti, že umění je něco víc, než jeho výkony – a s ním to trochu jinak tušilo i jeho vzdělanější obecnstvo. Jakkoliv povznesen nad lidský průměr mohl umělec sám být, bylo tady vždy něco ještě vyššího, k čemu se musel vztahovat a s jehož nárokem se musel vyrovnávat. Skoro nikdy to nebyl příliš snadný zápas, často byl bolestný a občas také měl tragické vyústění.

Ano, už od počátku byl ten nejasný zápas, ve kterém se nedá nikdy vyhrát, maskován mnohem profánnějšími jevy: bojem o lidské uznání, o slávu nebo aspoň proslulost – a v rámci toho ovšem soutěží s jinými tvůrci, zápasem s jejich řevnivostí, intrikami, podrazy. Jako ostatní lidské zápasy, i tento se odehrává na scéně, před skutečným či jen domnělým obecnstvem, a snadno sklouzne do měření sil. Přitom však neztrácí svou *svrchní dimenzi*, která tkví tiše nad tou vřavou a o níž ten, kdo zcela nepropadl všednosti, přes všeobecný povyk stále ví. To vždycky platilo a dosud platí pro skutečné umění.

* * *

Že má vážná umělecká tvorba nutný přesah, že v ní jde nutně o víc, než jen o úspěch nebo snad dokonce jen zisk, s tím asi bude souhlasit alespoň část i dnešních umělců. Jenomže, co je *to*, oč jde? Je opravdu nějaké *Umění* jako mystická instance nebo aspoň jako soubor

normativních hodnot, který na tvůrce může vznášet nároky? Zkusme na ty ošidné otázky hledat odpověď souběžně s vývojem umění od renesance. Řeč tady bude výhradně o malířství, které je pro tyto úvahy obzvláště názorné a s vrcholnou renesancí slaví asi největší úspěchy.

Není přehnané říct, že vrcholná renesance až po rané baroko (mám na mysli dobu od 15. až zhruba do poloviny 17. století) byla zvláště šťastnou dobou malířství – nejenom proto, že už mělo k dispozici téměř všechny vynálezy stejně jako dovednosti, které pro svůj život potřebovalo, ale hlavně proto, že nemělo pochybnost o tom, o co mu vlastně *jde*: vyjádřit v daném námětu *smyslovou zkušenost s vysokou věrností a přitom v zázračnosti vjemu*. Ano, jistě sledovalo také jiné obsahy – jednou duchovní dimenzi, jindy na příklad třeba dramaticnost, důstojnost či vznešenost nějaké události nebo postavy; a vždycky ovšem *krásu*. Jenomže byla to vždy *krása smyslová*, jakkoliv prozářená duchem: *krása skutečných tvarů a objemů, rozložených tak, že při své různosti tvořily jednotu; krása barev, umocněná kontrasty nebo naopak zjemněná kouzlením lazur; krása téměř taktilně zpodoběných materiálů, jak je objevilo rané baroko; a ovšem krása světla – toho světla, které napřed modelovalo tvary, později stále více v kontrastu s hlubokým stínem vysílalo tiché signály o své čarovné povaze a duchovnosti*. Nemám tu na mysli tu novou náboženskou exaltaci baroka, spíš to, co se mi jeví jako vlámské a holandské dlouhé doznívání renesance: Vermeer a Rembrandt, každý po svém.

Jenomže právě zde, zejména u Rembrandta, dochází k tichému zlomu: tady už přestává jít jenom o krásu či věrnost zpodobení – tady se odhaluje lidská existence ve svých bujných vznětech i ve své tragice. Jistě to tady bylo dříve – Leonardo, Michelangelo, Caravaggio, El Greco, každý svým způsobem nějak naznačili lidské obsahy. Ale to, co na nás dýchá z pozdních Rembrandtových autoportrétů, to jde do větších hloubek: tady se odhaluje možnost *sebevyjádření člověka*.

* * *

Sebevyjádření? Cožpak už předtím člověk nevyjadřoval sebe tím, jak zpodoboval svět a lidi v něm, co z toho světa vybíral, jaký citový náboj těm výjevům dával? Zajisté – a já tu opět netvrdím, že nezbytně musíme vidět zlom právě v Rembrandtových autoportrétech. Rád bych tu jenom naznačil určitou zprvu nenápadnou změnu, která později měla obrovský význam pro vývoj umění.

Je jistě jen nepřesná metafora, když řeknu, že svět je pro každého alespoň dvojitý: jednak ten vnější, do něhož je vržen a ve kterém se snaží podle svých možností žít, jednak ten vnitřní svět pocitů, emocí, představ, myšlenek, postojů, vědomí sebe sama. Jistě se oba světy vzájemně v sobě zrcadlí a to nejen jednou, ale mnohokrát; jistě také nemá žádný z nás jenom svůj svět pro sebe, ale žijeme také ve světě druhých a ve sdíleném světě společenství, v němž opět dochází k nesčetným osvitům a zrcadlením. Přesto lze říct, že jsou v nás v každém hloubky, jejichž obsah nesdělujeme, případně ani neumíme sdělovat, často i proto, že se vzpírají vyjádření a dokonce i jasněmu uvědomění – oblasti blízko jádra naší psychické existence, v nichž koření naše pocity a vjemy, naše emoce, postoje a představy: oblasti temné, pro běžné nazírání exotické, občas i vulkanické svou psychickou energií. Je žádoucí bádát v těch temných slujích, vyvádět jejich obsahy na světlo? Jak se zdá, nemáme na vybranou: tak jako se lidský duch nezastaví před žádnými zákazy při zkoumání světa tam venku, derou se reflektory lidské pozornosti také do hloubky, včetně té psychické.

To ale není hlavní důvod, proč v umění získalo tak velký význam *sebevyjádření člověka*: to primární je sama lidská existence, to nádherné a strašné prokletí, kterým je lidské sebeuvědomění – ta trýzeň věčné otázky, proč tady vlastně jsme, jak to, že jsme tu v minulosti nebyli a hlavně v blízké budoucnosti nebudeme: my sami, ale možná ještě více ti, které

milujeme. Naše odvaha i naše strachy, naše vášně, zaujetí, odpor, úzkosti, veškeré naše city jsou touhle otázkou zabarveny a zdá se, že jediný způsob, jak se zbavit jejich napětí, je vykřičet je světu do tváře, přes jeho němotu a slepou lhostejnost.

Trvalo víc, než století, než tahle potřeba protrhla blánu různých zábran – přesněji řečeno, než se jí proklubala. Bylo nejprve třeba osvobození člověka od pout, jimiž ho vázala nebesa i země sama, především od nutnosti se od rozbřesku do soumraku plahočit pro samé udržení života. Bylo třeba vůbec objevit důležitost člověka – ne jenom hrstky vyvolených, ale každého, kdo je si vědom sebe sama. Takový akt má vždy své pionýry, předcházející současníky o desítky let; obdivný pohled na ně ale často zakrývá, že jsou ve svých aktech vedeni mocnějšími pohyby, které ve skrytu probíhají v celé společnosti. Co vybuchlo Francouzskou revolucí, se připravovalo desítky let a samozřejmě neskončilo Restaurací, ale pokračovalo až do našich dní. Ano, člověka v jeho nárocích na výhradnost své existence objevila už Renesance – ale jaký to byl rozdíl na začátku 19. století!

* * *

Jednou z jemných zábran sebevyjádření byla také *forma*, jak ji trpělivě budovaly generace předchůdců. Umění bez formy je ovšem protimluv, ať o tom různí zmatení lidé dnes prohlašují cokoliv: významným rozměrem umění je forma, i když nikdy jenom ta. Už samo vydělení čistých pigmentů z okolní přírody, určité vymezení plochy, na níž vytvoříme z barev něco nenáhodného, co se tak nebo onak vztahuje k jistému pohledu na svět nebo sebe sama (pokud tu mluvíme o malířství), zakládá formu, nebo aspoň její zárodek. Že z prvních malůvek vyrostlo velké umění, jemuž pak generace malířů obětovaly život, bylo umožněno tím, že se ta forma stále prohlubovala a zdokonalovala – a jako vždy, když lidská kultura něco nového vytvoří – také ustalovala do jakýchsi nepsaných nebo dokonce psaných kánonů barev a jejich kontrastů, kompozice, tvarů a nikoliv naposled ovšem také námětů či obsahů zobrazení.

Jenomže jako všude v živé přírodě, jen mnohem zřetelněji, veškerá nová tvorba, jakkoliv je dosaženou formou podmíněná, s jejími hranicemi vždycky zápasí, různě je porušuje a stanoví hranice nové. Každá doba má svoje konvence, které jí dodávají určitost a jistotu; a každá je vždy víceméně porušuje v tvorbě konvencí zas nových. To platí obecně a tím víc ovšem pro umění, aspoň v době, o níž tady mluvíme.

Ve srovnání s tím, jakými revolucemi prošla výtvarná forma o století později, byly její změny na počátku 19. století jistě ještě mírné, i když mnohem zřetelnější, než postupný vývoj malby za minulá staletí. Nápadnější byla změna volby námětu a obsahu malířské tvorby. Je jen zdánlivý paradox, že sebevyjádření, o něž nám tu nyní jde, hledali romantici a pak další směry dosti často v přírodě či v krajině. Poněkud zjednodušuji, jako v celém textu, ale neváhám říct, že romantiky objevená krajina, jakkoliv třeba uchopená s větší znalostí a obratností, především však s větší uvolněností, než v předchozích dobách, byla často jejich niterným průmětem: byly to – řečeno bez sentimentu, který metafora nechtě vyvolá – krajiny umělcovy duše, jejich vnitřních dramát, vznětů, touhy; byla tu jednou rozervanost, trochu vystavená na odív, jindy lehká melancholie a osamělost s touhou po smíru s veškerenstvím. Ty ponory do hlubin existence nebyly moc hluboké, byly občas poněkud divadelní, někdy uměle poetické; přesto byly určitým obrazem umělce nitra. Jistě nejenom jeho nitra, tvůrce přece vždy mluví taky trochu za všechny, ale jeho především. Tomu odpovídaly náměty, které si zvolil, ale také forma, se kterou je uchopil.

A tehdy vystává s daleko větší nápadností to, co tady ovšem bylo celá staletí od renesance, ale mnohem méně zdůrazněno: umělcova *originalita*. Uchopit *neobvyklý* námět *nově a nevšedně*, to bylo stále více ceněno, byť ne nutně celou kritikou a publikem, jak se k tomu vrátíme vzápětí.

Ano, *sebevyjádření* a *originalita* – to je jakýsi nový Svatý Grál, který umění zdá se nalezlo. Máme říct *subjektivita*? Nu, nabízí se: kdo jiný se může v tvorbě vyjádřit, než lidský subjekt; a jelikož jsme každý trochu jiný, jak vrozeným temperamentem, tak osudem, lze očekávat, přímo *žádat*, aby sebevyjádření bylo originální. Nenápadně se z tohoto očekávání vyvine nový bič, který bude umělce pohánět; a stejně nenápadnou vulgarizací se z něho stane požadavek *novosti* – to ale trochu později.

Pohyby kultury nikdy nejsou jednoduché, vždycky jsou v proudu jejího vývoje různé protiproudy, turbulence, výjimky. V době, o které mluvíme, jsou někteří za svou originalitu obdivováni a slaveni, jiní přechodně zcela zavrženi – slávy se dočkají až dlouho po smrti. Důvody pro to jsou zas velmi různé, ne všechny zpětně zcela průhledné. Často jde o podrážděný odpor publika.

Také to je v životě umění nové. Ano, už od dob renesance, během baroka až k počátku nové doby mívali umělci potíže na příklad s Inkvisicí pro porušení různých zákazů; i v protestantských zemích se i největší z nich nevyhnuli drobným střetům s mocnými. Ale teprve 19. století přineslo zřejmý jev *veřejného mínění*, který sílil sice postupně, ale neodvratně. Scéna, před kterou vystupoval umělec, se během půlstoletí mocně rozšířila – o to mohla být větší jeho sláva, ale také osamělost, pokud byl publikem zavržen.

* * *

V uměnovědných esejích lze často číst, že pobouření vyvolávala hlavně *nezvyklá forma*, s kterou přicházelo nové umění a na niž stále širší publikum nebylo připraveno. Ano, na rozdíl od minulosti, kdy arbitrem umění byla vzdělaná elita, během 19. století se ke slovu stále víc dostává měšťanská vrstva, často bez citlivosti a patřičného vzdělání, zato s rostoucím sebevědomím a touhou zmocnit se – po materiálním bohatství a vlivu – také záhadného světa umění. Obojí může být do značné míry pravda. Nicméně je to spíše *námět*, který vyvolává první velké pobouření. Stalo se to poté, co romantickou exaltaci vystřídal daleko střízlivější *realismus*, v určitém smyslu příklon k vizuální věrnosti i věcnosti a – řečeno poněkud s výhradami – k obecnější umělecké *pravdě*.

Mohu se mýlit, ale patrně první skutečně velký skandál – a tím jistý předěl ve vývoji umění – vyvolal na pařížském Salonu odmítnutých roku 1863 Edouard Manet dvěma díly, *Snídaně v trávě* a *Olympia*. Oba jsou výtvarně velice krásné obrazy, v mnoha ohledech připomínající formální kánony pozdně renesanční malby (připomínají se tu Giorgione a Tizian, obrazy jako *Pastorální koncert* nebo *Venuše Urbinská*). Jenomže je to právě parafráze uctívaných děl a její způsob, které provokují – a provokují nepochybně záměrně: na obou obrazech kontrast ženské nahoty s oblečenými postavami působí v své době umocněně eroticky, na prvním žena v pozadí patrně koná potřebu, na druhém akt je vyšperkován odznaky typické kurtizány, ostatně jednu pověstnou kněžku lásky prý diváci v její podobě poznali. Co je však na obou obrazech možná ještě znepokojivější (byť je to jemnější a tedy méně nápadné), je pohled obou nahých žen: nezakryté zvědavý a vyčkávavý u té první, tvrdě vyzývavý v druhém případě. Ani náznak nějaké skromné cudnosti všech těch Venuší minulosti, ani stín téměř bezpohlavní idealizace aktů jako z alabastru, které se daly vidět na soudobém oficiálním Salonu. Bakchantské scény minulého umění, všechna masitost postav Rubense a jeho školy, dokonce rozkošnictví Goyovy *Nahé Maji*, to vše je skoro nic proti tomuto pohledu: tady se na diváka klidně a vyzývavě díval nahý sex. Měšťák ve své pokrytecké morálce je pobouřen. Brzo se tedy stane programem mnohých umělců *dráždit měšťáka*.

* * *

Zastavme se na chvíli. Copak se stalo s oním subjektivním *sebevyjádřením*, které jsme o kousek výš prohlásili za nový Svatý Grál umění? Zdálo by se, že nástup realismu podle principu generační negace takové sklony romantismu potlačil. Právě jsme ale viděli na příkladu Maneta, že pohyb *pod povrch*, do nitra umělce i diváka tím zcela neustal. Jenomže nešlo o nějaké *existenciální* sebezpytování, o snahu uchopit snad *mysl života*, natož jeho *duchovní rozměr*. Manet byl civilní člověk přesvědčením, příslušník hnutí, jehož programem byl *obyčejný, všední život*. Co možná bezděčně svým raným vystoupením zahájil, nebyl nějaký sestup do *hloubek*, které jsou onou zvláštní dvojakostí zároveň *výšinami*, ale průzkum „*zapíraných komnat*“ života. Po krátkém oddechu se tahle snaha do umění vrátí a bude to už skoro vždy směr „*dolů*“, do pudových sfér a proti hradbě různých tabu, kterým bude útočit.

* * *

Ale ovšem, byla to taky *forma*, která brzo rozbouřila veřejné mínění. Kdybychom byli pozorní, viděli bychom už na Manetově Olympii leccos, co by tam „nemělo být“ – např. tvrdou linku jejích obrysů, která se opakuje v řadě jeho dalších obrazů. Jenomže další šok pro diváky i kritiky, které si měšťané pěstovali, aby věděli, co si mají myslet o umění, přinesl v pravém opaku za pouhé desetiletí Claude Monet svou „Impresí východu slunce“. Popřením jakékoliv linie, barevným dechnutím, které dává tak zřejmě přednost chvilkovému smyslovému dojmu před něčím trvalým, udělal zase další krok, byť jiným směrem, od všeho, co tvořilo dříve umění. Opravdu od všeho? Vždyť málem generaci před ním dělal něco takového svou světelnou malbou Turner, ovšem za kanálem v Anglii. Co rozhoduje, není ovšem vždycky objektivní fakt, ale jeho okamžik a místo, v němž se udá.

Ostatně vývoj nabízí všeliké ironie. Hnutí *impresionistů*, nečekaně sílící brzo po celém kontinentě, bylo – kromě nádherných výprav do zázraků vizuálních dojmů štětcem hlavně Clauda Moneta – zcela dle Manetova vzoru hnutím *civilismu*. Šlo mu o každodenní dojmy obyčejného člověka: zážitky provzdušněné, chvějící se světlem, ale nenáročné, člověk by až málem řekl přízemní. Ne, že bych tímhle každodenním světem opovrhoval. Ironie ale byla v tom, že z této umírněné atmosféry se zrodily tři divergentní postavy, které ji brzy – aniž o tom tehdy někdo věděl – rozmetaly: Van Gogh, Cézanne a Gauguin.

Především explodoval granát Van Goghovy expresivní malby. Vybuchující slunce, kolotání oblohy, přboje vlnících se polí, to všechno vychrleno z žhnoucí palety, nakonec přímo z tuby, to bylo umocněné *sebevyjádření*, které se do malířství vrátilo nejenom osobností autora, ale jistě i tím, že před ním generace malířů výrazně uvolnila formu. Co se tu vyjadřuje, jsou především *emoce*: opojné okouzlení silou dne a záhadností noci, zážitky sjednocení se zemí i s oblohou, ale i přívaly existenciální úzkosti – to všechno vyrváno ze sebe i za cenu sebezničení. Za menší cenu, ale o to hlasitěji budou později křičet svou malbou *expresionisté*, kterým Van Gogh otevřel cestu.

Význam jeho dočasného přítele Gaugina by vedle něho bylo snadné nedocenit, ale byla by to chyba. Jistě jeho zásluhou nebyl jenom zájem o exotické kultury (ten konečně tu byl už od romantiků), i když plátna z Tahiti přispěla k pozdějšímu ocenění primitivismu. Gauguin však také vrátil malbě její *plochost* a v některých plátnech i její nezakrytou *dekorativnost*, s použitím barev často osvobozených od zobrazující funkce. I toto bylo později důkladně využito.

Vedle obou jmenovaných působí Cézanne málem nenápadně – a přece právě on ovlivnil další vývoj umění patrně nejvíce. Svou klidnou, vzdušně odlehčenou malbou své krajinné a jiné motivy doslova *budoval* ze základních geometrických tvarů. Není tu ještě spekulace, dokonce ani viditelná konstrukce, nicméně je tu v práci *estetický intelekt*, který zakrátko některé malíře tak zaujme.

Proč se tu podrobněji zabývám právě těmito třemi zjevy, když jsem předtím tak mnohé větší tvůrce minulosti sotva zmínil nebo pominul? Pohleďme, jak jsou ti tři generační souputníci různí. Ano, umělci se lišili už odedávna, ale jistě není jenom teleskopický efekt, jímž se nám v minulosti zdá všechno vzájemně podobnější, když mohu tvrdit, že ještě nikdy dřív nebyli tvůrci jedné kultury a generace, doslova jednoho úzkého okruhu, tak divergentní nejen temperamentem či stylem, ale vůbec uměleckým názorem, kterému tak či onak každý z nich obětoval svůj život.

Ano, tenkrát, necelou generaci před Duchampem, stálo ještě umění za to, aby pro ně člověk obětoval světskou kariéru, blahobyt, v určitém smyslu celý život. Co to v něm ještě bylo, co mělo takovou hodnotu? Mně připadá, jako by ti tři malíři obnažili ve své práci jednotlivé složky, které v malířské tvorbě už vždycky byly, ale vzájemně prolnuté až prorostlé. Van Gogh předvádí nezakrytý rukopis, výraznou stopu svého gesta: v jistém smyslu nás činí svědky samého procesu tvorby, té zaujatě útočné reakce na výzvu, s kterou na nás doléhá svět – vnější i vnitřní. Gauguin před nás staví odevždy tajemnou dvojakost obrazu, který je přece vždycky plochý, i když se do něho zobrazením vlamuje i hloubka nebo perspektiva světa; je také vždy výtvarným artefaktem, nezávisle na své iluzivnosti či symbolickém významu. Konečně Cézanne ve svém zápasu o trvalost a podstatu všeho, co zobrazoval, bezděčně ukázal, jak jsme my sami vždycky v tom, co vidíme, jak se na tvorbě viditelných tvarů podílíme konstantami vidění i myšlení.

V těchto třech směrech (které dané umělce jistě zdaleka nevystihují) jako by bylo malířství rozevřeno a ukázány jeho útroby. Ano, z těch složek časem vyrazily celé směry, které se dále větvily a tříštily: hlasitě se ozvali expresionisté, dekorativní malba prošla mnoha fázemi po čirou abstrakci, barvy se osvobodily od služebnosti a tím otevřely zcela nové možnosti; po zaváhání koncem století se malba, podnícená urychleným tepem 20. století, změnila v laboratoř nových forem – fauvismus, futurismus, především ovšem kubismus a raná abstrakce – nabízely, jak se alespoň zdálo, úplné trsy nových prostorů, v kterých se tvorba mohla rozvíjet a také rozvíjela.

Umění skutečně vypadalo ještě víc než půlstoletí robustně. Ani tu estetiku, která Duchampovi údajně nic neříkala, zdaleka nezavrhl – jen značně rozšířilo její pojetí. Ano, výtvarná estetika podstoupila tvrdé zkoušky od Picassových Avignonských slečen až po řezničiny takového Bacona, těžko se vyrovnávala se surovostmi řady expresionistů či s námluvami s kýčem, které záhy podnikali poetisté. Ale to přece zdaleka nebylo všechno umění, dokonce ani jeho většina. Nejsou snad estetické kubistické obrazy? Neplýne estetické potěšení z dynamických kompozic především Matisse, ale i Bracqua, Picassa? To nemluvím o téměř asketické estetice takového Maleviče nebo Kupkovy monumentální abstrakce. Dokonce zjevné odmítnutí formy, s kterým přišly různé směry informelu, estetiku vjemu nutně nezrušilo – jenom svým zanořením do hlubších, snad primárnějších vrstev recepce, podnítilo vypjatěji tvůrčí přístup diváka.

Byl tedy sebemenší důvod k negaci, k svévolné degradaci nejen estetiky, ale i samotného umění pod záminkou provokace pomyslného měšťáka? Stojím před touto otázkou a říkám si, zda bylo ještě koho provokovat: jedni se dávno odvrátili s odporem, druzí si prostě zvykli a přijímali všechno nové bez výjimky: zajímavá, vzrušující *novost* se stala určující hodnotou. Stojím před touto otázkou tak trochu bezradně, přesto se pokusím aspoň o náznak odpovědi.

* * *

Duchampova provokace spolu s řadou výroků, jimiž ji doprovodil, měla být – podle výkladu jeho nadšených stoupců – *osvobodivým gestem*. Jenomže od čeho měla jeho a umělecké souputníky uvolnit? Cožpak v té době – aspoň v Evropě a Americe – nebylo právě umění vlastně jediným polem lidské činnosti a zkušenosti, na kterém bylo dovoleno vlastně

vše? Už řadu staletí se z větší části vyvázalo z jakékoliv služebnosti sakrálnímu. Krása a dokonalost ve své klasické podobě byly vícekrát obětovány ve jménu dramatu, exprese nebo pravdy. Už více než půl století nebylo umění poutáno iluzivní zobrazivostí. Dokonce i na sebevyjádření nebo existenciální obsažnost se dalo zapomenout v zaujetí svobodnou hrou s formou. Co tedy Duchampa a jeho druhy ještě vázalo, proč Duchamp říkal, že je načase skončit se zbožněním umění? Ten výrok je natolik anachronický, že možná potřebuje překlad: Duchamp – jak se mi aspoň zdá – jím chtěl říct, že umění *netřeba brát vážně*. Ale i v tomto významu člověk v něm cítí vzdor, jakési vzbouření se autoritě. Jak si to vysvětlit?

Mohu tu nabídnout dva zkusmé výklady. Ten první uvažuje možnou *frustraci z nabyté umělecké svobody*. Zkušenost 20. století je ovšem plná útlaku a bojů proti němu. To snadno zakrývá komplementární skutečnost, že tíseň nepřináší jenom omezení množstvím příkazů a požadavků, ale také jejich absence, pokud je totální. Úplná svoboda může být strašná, pokud není žádný smysl, který by ji naplnil: paradoxně tísní člověka právě svou neohraničeností a prázdnotou. Na Duchampa a další umělce možná časně dolehla otázka, která tu vlastně vždycky byla, ale nikdy nevyvstala s plnou démoničností: otázka, *co je vlastně umění*, zda *vůbec existuje něco, co může na tvůrce vznášet nároky*. Myslím, že postupně začala tak trochu děsit všechny, koho před ní nechránila naivita nebo vnitřní přetlak hravé tvořivosti takového Picassa.

Je ale možný ještě druhý, komplementární výklad – a obávám se, že je stejně pravděpodobný jak pro Duchampa, tak i pro dnešek. Je jím *opilost svobodou*, třešticí pýcha těch, kteří se nemusejí na nic ohlížet a které nesvazuje ohled k žádným hodnotám. Duchamp přece zdaleka nebyl tehdy sám: stačí si přečíst jeden z mnohých manifestů takového Marinettiho, s jeho násilnictvím, jeho podroušeným obdivem ke všemu novému, co vládlo nespoutanou energií nebo silou. Jeho místy až psychotické běsnění, předjímající v mnohém fašismus, nehoruje jenom pro všechno nové, rychlé, výkonné, ale je plné opovržení až nenávisti ke všemu starému, tedy také k tradičním hodnotám. Ten tam je tvůrce, pokorně vzhlížející k Umění: teď jsou na scéně hrdí Marinettiové a Duchampové, větší než všechno umění.

Myslím, že obojí vyjde v posledním součtu na jedno. Tragické nedorozumění, v němž umělci – a po nich také mnozí obyčejní lidé – ve vyšších hodnotách, pracně stvořených kulturou, viděli místo majáků, vyznačujících možný smysl existence, jen právě vyšší autoritu, dráždící jejich hlad po rovnosti a nepohodlnou v těch jemných omezeních libovůle, kterou žádaly – vedlo k destrukci mnohých výdobytků ducha, aniž by se na troskách něco lepšího vybuchovalo. Jistě ta destrukce nebyla okamžitá a také nebyla úplně totální, ale byla dost výrazná na to, aby umění brzo, za pouhé půlstoletí, začalo bloudit v relativním prázdnu. Otázka, *co je ještě nebo vůbec umění*, dnes netísni jen hrstku uměleckých radikálů, ale každého, kdo si ještě uchoval zbytky vážnosti.

* * *

Opravdu: *co je umění*, když resignujeme na duchovní nebo jakýkoliv obsah, škrtneme mimesis a oslavu smyslových dojmů, když nevidíme důvod cokoliv svým tvůrčím aktem vyjádřit a s úšklebkem odmítneme požadavky jakékoliv estetiky? Co ještě zbude? Ano, je tu pořád ještě *novost*, která v umocnění může zapůsobit jako šok. Nejsnazší forma novosti je *negace*: místo krásy ohyzdnost, místo vytríbenosti primitivismus, místo dovednosti úmyslná neumělost a ovšem negace i dalších vyšších hodnot: místo pravdy mystifikace, místo dobra oslavení zla.

Když se vyčerpají i tyto negace (a jde to rychleji, než by si tvůrci přáli), pak zbývá popření samé vědomé tvorby: buď jejím zdržením se (prázdný nebo žádný obraz, nehrající orchestr, kniha s prázdnými listy atd.) nebo svěřením se náhodě. Absence tvorby je nápadná

jenom v souvislostech, v nichž je tvorba právě očekávána: její překvapivost parazituje na formách či ustálených okolnostech pozitivní tvorby – např. prázdné plátno nebo vůbec prázdná stěna v galerii, kde tradičně čekáme obrazy; takový *negativní akt* však nelze mockrát opakovat, jeho novost se rychle vyčerpá. Pokud umělec tvořit odmítá i mimo rámeček ustálených institucí, brzo si jeho netvoření nikdo nevšimne.

Podobné je to s náhodou. Základní fakt, klíčový nejen v kultuře, ale i v samé přírodě, je ten, že je to *forma, nenáhodnost, určitost*, která dává individualitu a může trvaleji zaujmout a podněcovat: čím náhodnější, neurčitější či neforemnější jsou produkty tvorby, tím také nerozlišenější jsou od okolí a v důsledku toho i víceméně lhostejné. Ano, prostředky k tvorbě lze najít i na smetišti, jak ukázal třeba Picasso – ale tím není dáno, že umělecké nebo vůbec zajímavé bude samo smetiště.

Zdá se, že se současné umění snaží z relativní prázdnoty, kterou si samo způsobilo, zachránit ve dvou hlavních směrech: jednak *věcností*, s níž předvádí banální úsek běžné skutečnosti v trochu neobvyklých souvislostech a snaží se tím zdůraznit, že daná věc tu *je, že existuje*; jednak tak zvaným *konceptualismem*, v němž předkládá nějaký často zcela primitivní pojem a doufá snad, že nás tím pohne k meditaci nad ním. Obojí je však zase nedorozumění. *Že věci jsou*, to víme i bez umění; k prožitku *hloubky* jejich bytí a jeho *vratkosti* však nestačí je prostě vystavit. Ještě hlubší nedorozumění skrývá módní snaha předkládat publiku různé banality jako slovní *pojmem*, jehož důležitost podtrhují rozměry a různé světelné či jiné efekty. I kdyby jejich tvůrci byli schopni opravdu hluboké myšlenky, patrně zapomínají, že síla umění a jeho nezaměnitelná role v kultuře spočívala vždycky v tvůrčím aktu, s kterým se v *konkrétním* zračí to relativně obecné. Navíc je síla pojmu nikoliv snad jenom v něm, ale především v jeho vztazích v složité pojmové struktuře: vytržený z kontextu se stává víceméně prázdňovým slovem, ať kolem něho děláme sebedůmyslnější světelné či jiné efekty.

* * *

Nešlo mi tady ale o to najít, *co umění je* nebo *co jím být může*: to dokáže jenom konkrétní umělecká tvorba, nikdy obecná úvaha. Nechci tu ani rozhodovat, zda člověk umění potřebuje – to je patrně individuální, i když příklad mnoha kultur naznačuje kladnou odpověď. Účelem těchto řádek bylo položit si otázku po souvislostech a důvodu Duchampova vystoupení a jeho vlivu až do dnešních dob. Jakkoliv extrémní a předčasné, bylo zřejmě signálem *zárodečné krize* na samém počátku modernismu – krize, kterou se řadě tvůrců tehdy podařilo překonat, která však vskrytu nenápadně sílila. Odklon od modernismu v poválečných dobách ji jen posílil, jelikož mířil právě jejím směrem ve snaze zbavit umění i posledního omezení nebo závazku. Nejde už dávno o to, že co Duchampovi pohrobci nám podsouvají jako umění, je provokativní či šokující, ale o to, že je to tak beznadějně banální a prázdné. Militance, s kterou šíří tuto prázdnotu, ohrožuje nejen existenci umění, jak je kultura po staletí budovala, ale také možnost čehokoliv, co je může nahradit.

Zajisté nevěřím, že umění opravdu zahyne – má příliš tuhé kořeny, tak jako život sám a tvůrčí síla, která je mu vlastní. Jistě se zase obnoví, třeba za cenu mnohých návratů a neúspěšných počátků. Ti, kteří by se o to chtěli pokusit, si ale musí uvědomit několik docela prostých pravd. Byly tady už skoro všechny nějak řečeny, ale zopakujme je nakonec ještě krátce. 1. Všechno, co vzniká v přírodě, tím spíše v kultuře s nějakou životností a schopností rozvoje, je svou povahou *nenáhodné*; náhoda může, často musí přispět k jeho vzniku, ale nemůže být jeho podstatou. 2. Tvorba je *pozitivní* akt, vedený potřebou nějakých pozitivních hodnot; všechno, co vzniká pouhou negací, v podstatě jenom parazituje na kladné tvorbě minulosti. 3. Všechno, co má mít v kultuře nějakou relevanci, musí mít *určitost* a tedy *formu*; musí tedy přijmout určitá *omezení*, s nimiž tvorba nezbytně bude zápasit, která však nemůže

paušálně zrušit. 4. Ačkoliv pro tvůrce může být dílo samo sobě cílem, musí v něm sama sebe nějak *překročit*, jinými slovy musí směřovat k nějaké *nadosobní hodnotě*.

K jakým hodnotám bude příští umění, hodné toho slova, směřovat, nemohu jistě tady stanovit. Zdá se mi však, že – navzdory Duchampovi a jeho dnešním nohsledům – se sotva obejde bez *estetické hodnoty*, jakkoliv odlišná ta estetika může být od všeho, co si dneska umím představit. Estetika přece není jenom ideální krása nebo vznešenost, jak ji viděla třeba pozdní renesance: je to životně důležitá hodnota, do níž se sublimuje citový a afektivní postoj k formám, vytvořeným životem a kulturou.

Myslím však, že to není vše. Umění, pokud má obnovit svou legitimní roli, bude muset znovu bojovat o *nadosobní lidský význam*. Sotva to mohou být únavné triviality, poukazující k rozmnožovacím a zažívacím funkcím, tím méně banality, ozvláštněné jenom olbřímími rozměry. Převaha umění jako by zcela přehlédla, jak naléhavé existenciální otázky člověku v posledním půlstoletí klade svět nejenom ve svých hrozbách, ale především svými závrtnými perspektivami v čase a prostoru, v hmotě i v myšlenkové sféře. Co lidstvo objevuje, nemůže být jenom věcí intelektu: musíme se s tím také umět citově vyrovnat, pokud poznání nemá zplanět nebo dovést lidstvo ke katastrofě. Je tady *vesmír*, je tu ale také *člověk* se svou obnaženou existencí, zbavenou většiny ochranných představ o sobě a o světě, které si budoval po celá tisíciletí – ten především: člověk, svobodný víc, než kdykoliv v minulosti, poněkud zmatený tou svobodou a ohlušený podněty, které se na něj valí ze všech stran. Myslím, že tento člověk potřebuje zrcadlo, v němž by se mohl znovu spatřit celistvě, a že tím zrcadlem sotva může být překlopený pisoár.

- - -