

## Miloslav Topinka

### Úvodem (K přednášce Jindřicha Chalupeckého *Umění a transcendence*)

Nakladatelství H&H vydalo letos (s vročením 1999) více než třisetstránkový výbor esejí Jindřicha Chalupeckého o výtvarném umění, *Cestou necestou* (editory souboru jsou Jan Rous a Zina Trochová). I když byl výběr textů, tak jak jej J. Chalupecký koncipoval počátkem osmdesátých let, doplněn o čtyři další stati, do svazku nebyla zařazena dosud nepublikovaná přednáška *Umění a transcendence* (Chalupecký ji dopsal 22. února 1977). Editorům se totiž nepodařilo sehnat původní strojepis.

Navzdory poněkud chaotickému a nekoordinovanému vydávání Chalupeckého díla v devadesátých letech je značná část autorových textů knižně už dostupná. Nakladatelství Torst vydalo v roce 1992 *Expresionisty* (studie o Demlovi, L. Klímovi, Weinerovi a Haškovi) a v roce 1998 monografii *Úděl umělce (Duchampovské meditace)*. Kniha *Na hranicích umění* (texty o Boudníkovi, Balcarovi, Kmentové, Kolářovi, L. Novákovi aj.), původně vydaná v roce 1987 mnichovskou exilovou edicí Arkýř, vyšla v roce 1990 v nakladatelství Prostor, výbor *Obhajoba umění* (texty z let 1934–1948) rok nato v Čs. spisovateli. Chalupeckého monografii o *Františku Janouškovi* stihl vydat Odeon v roce 1991 ještě před svým zánikem, nakladatelství H&H vydalo v roce 1994 *Nové umění v Čechách*, olomoucká Votobia pak pod názvem *Tíha doby* v roce 1997 kulturně-politicky a filosoficky orientované články a eseje z let 1968–1988 (k vydání je s J. Haukovou připravil M. Červenka). Torst připravuje k vydání rozsáhlý rukopis, nazvaný *Evropa a umění*, v němž se J. Chalupecký zabývá problematikou filosofie dějin, kultury a umění.

Vydání přednášky *Umění a transcendence* je nezbytné nejen pro průběžnou kompletaci díla J. Chalupeckého. V textu nejde totiž jen o Duchampa, ale – jako ve většině Chalupeckého podstatných prací – o smysl umění. To, čemu jsme si navykli říkat umění, ztratilo v dnešní společnosti smysl. Stalo se něčím postradatelným. A to, co zřejmě smysl má, se pohybuje v něčem nedefinovatelném, téměř neuchopitelném. Umělecké dílo vnímá Chalupecký jako znamení, jež odkazuje „někam jinam“, jako průhled do něčeho, co je mimo. Jako svědectví, záznam dotyku s neznámým, nevýslovným, s něčím, co už nemá původ v člověku, co ho přesahuje, s oním Duchampovým „nevím“. Pro Duchampa bylo to, že maloval, jen „*mostem, jak se dostat někam jinam. Kam, nevím. Nechtěl jsem to vědět, poněvadž to bylo v podstatě tak převratné, že se to nedá vyslovit.*“

Transcendence, říká jinde Chalupecký, je ono „*nepředstavitelné a nemyslitelné, odkud všechno je*“. To, co prosvítá. To, co lze zahlédnout jen štěrbinou, trhlinou. Umělecké dílo jako cesta k transcendenci. Rozrýhnutí prázdna. Čirá „*nepřítomnost něčeho stále přítomného*“, Lévinasovo „*sousto vzduchu*“. Vlastně trhlina v prostoru. Ano, je nutno začít znovu. Překročit hranice, jež v tom okamžiku proměny mizí, rozpouštějí se. Je zapotřebí rozbít tu zeď, prolomit skořápku prostoru a času. Otevřít se jiné zkušenosti, s totálním osobním nasazením. Jde o totální proměnu řeči, člověka, vesmíru. O rozevření trhliny v prázdnu. „*Nikdy nepřiznám právo psát a malovat, než vidoucím,*“ napsal Roger Gilbert-Lecomte roku 1929 v předmluvě ke katalogu první výstavy skupiny Vysoká hra. „*Dotknout se neznáma,*“ napsal šestnáctiletý Rimbaud v dopise vidoucího.

Text *Umění a transcendence* u nás nikdy publikován nebyl. 25. 7. 1977 jej za nepřítomného Jindřicha Chaluppeckého, který do Francie nemohl vycestovat, přečetl Jean Clair jako úvodní přednášku k sympoziu *Marcel Duchamp – Rupture de la tradition ou Tradition de la rupture* (Marcel Duchamp – Přerov tradice anebo tradice přerovu), pořádaném v Cerisy-La-Salle. Ve značně zkrácené podobě vyšel ve sborníku, vydaném u příležitosti tohoto sympozia. O dva roky později byl publikován v milánském časopise *Flash Art* (1979, č. 90–91, s. 4–8). Text, který otiskujeme, vychází z původního strojopisu, který J. Chaluppecký vlastnoručně korigoval.

## Jindřich Chaluppecký

### Umění a transcendence (Přednáška)

#### 1

Výstava díla Marcela Duchampa mi připadá dobrou příležitostí, abych položil docela prostou otázku. Zabýváme se tu všichni do nějaké míry uměním. Pro mnohé je dokonce umění nejdůležitější věcí v životě. Mohou to nějak ospravedlnit před ostatními, dokonce sami před sebou? Jaký prospěch má ta všechna jejich práce, ten celý jejich život přinést?

Umění je uznanou společenskou institucí. Listujeme-li dějepisy národů a civilizací, nalezneme tam vždy na konci každého oddílu kapitola o umění. Bývá to kapitola docela stručná; zdá se, že umění bylo vždy jakýmsi doprovodem dějin, jakýmsi přívěskem, nicméně přívěskem asi nezbytným. Můžeme předpokládat, že mělo vždy svou nenahraditelnou funkci; bylo k nějakému užitku společenské a zvláště náboženské organizaci společnosti; v určitých dobách bylo také důležitou kratochvílí. Přesto umění nedělalo dějiny. Pro nás tady jsou dějinami Dürer, Rembrandt, Goya; ale nebyl to Dürer, kdo dělal dějiny, nýbrž Luther, nebyl to Rembrandt, nýbrž Richelieu, nebyl to Goya, nýbrž James Watt. Také ti, kdo dnes píší o nejbližších dějinných perspektivách, futurologové, pečlivě uvažují o dalším vývoji vědy, techniky, politické moci, společenské organizace, ale umění si nevšímají. Vskutku: kolik dnešní umění přispívá utváření našich dějin? Žijeme v epoše obrovitého dějinného převratu; marně bychom asi pátrali, jaký význam měl či má v tomto převratu impresionismus nebo kubismus nebo konceptualismus. Jistě nějakým způsobem naši dobu obrážejí; ale jsou přece ve srovnání s tím vším, co se posledních sto let okolo nás a s námi děje, událostmi příliš nepatrnými a dotýkají se jen bezvýznamného zlomku společnosti.

Dílo Marcela Duchampa je pro nás dějinným mezníkem. Je v dějinách umění málo postav, které by tak výrazně a radikálně rozdělávaly historické epochy. V době, kdy vznikalo *Velké sklo* a první ready-mades, Duchampova práce připadala tak soukromá a periferní, že si jí stěží kdo vůbec mohl všimnout. Dokonce ještě před nějakými dvaceti lety byl Duchamp pořád ještě jen problematickou výjimkou. Ale dnes je tomu tak, že všechno to, co se v umění těchto let tak výrazně liší od všeho, co tu bylo, dá se nazvat uměním poduchampovským. Duchamp o

několik desítek roků předešel všechny, kdo dnes cítí, že je potřeba už doopravdy skoncovat s tradičním pojetím umění. Byla by to ovšem naivní simplifikace, že by se proto měly přestat dělat obrazy a sochy. Duchamp sice sám přestal malovat a mluvil s opovržením o těch, kteří malují jen proto, že si navykli vůni terpentinu. Tím však naprosto nemyslel Matisse nebo Mondriana, nýbrž bezmyšlenkovitou výrobu obrazů, jakých je všude plno - umělecké dílo nemá být dekorací pro jídelnu, řekl, musí být „znamením“. Reprezentativní dekorací pro jídelnu, dodejme, může být dnes ovšem stejně jako malovaný obraz i nějaký artefakt, udělaný docela netradiční, tak říkajíc avantgardní technikou. Rozdíl mezi uměním, které jen navazuje na minulost, a uměním, které pokračuje do budoucnosti, je jinde než v technice.

Umělecké dílo má být znamením. Jestliže se Duchamp vzdával všeho, co by připomínalo tradiční umělecké dílo, bylo to právě proto, aby je činil takovým znamením. Snažil se učinit bezvýznamnou jeho vnější podobu, aby toto dílo ukazovalo někam za sebe, k jinému významu. Takovým dílem se může stát, dokazoval Duchamp, třeba jen banální předmět z našeho obyčejného života, který tím, že je docela zbaven smyslu, který původně měl, takže se stal absurdním, otevírá průhled do něčeho, co je mimo všechn známý smysl. Ale co tedy vlastně má znamenat? Jaký má smysl? Patří takový předmět ještě do kategorie, kterou klasifikujeme jako uměleckou, nebo se jedná už o něco odlišného?

Jestliže do oblasti umění řadíme jak předměty, které mají být dekorací, tak předměty, které mají nějaký docela jiný, byť zatím nedefinovatelný smysl, tu se zdá, že naše tradiční kategorie umění je vůbec omylná. Možná do ní zahrnujeme, držíce se jakýchsi vnějškových podobností, zjevy, které k sobě vůbec nepatří. Oblast umění se nám pak může ukázat jako místo, kam přesahují dvě různé kategorie jevů, z nichž jedna ani druhá ve svém plném rozsahu nemusí patřit do této oblasti. Měli bychom tedy zkoumat dvě různé kategorie, které mají každá jiný důvod a smysl a které pravděpodobně jen v některých svých podobách řadíme pod název umění. Duchampovy ready-mades by pak mohly mít nějaký význam, který se sice objevuje i v některých předmětech uměleckých, ale samy by nemusely nutně patřit do oblasti umění. Vždyť Duchamp sám někdy pochyboval o tom, zda to, co dělá, je ještě umění, a přitom nedovedl říci, co to tedy vlastně je; definoval svou práci jen negativně a říkal o sobě, že není umělcem, ani jeho opakem, anti-umělcem, že je prostě ne-umělcem, an-artistou.

S druhé strany si ovšem musíme přiznat, že to, čemu říkáme umění, ať třeba uzavírá do sebe jevy jakkoli různé, musí mít něco společného. Náš pojem umění nevznikl pouhou náhodou či omylem. Víme, že každá společnost a každá doba měla své umění a že toto umění bylo důležitým činitelem společenské koherence a historické stability. Umění fungovalo jako symbolická řeč, jako zvláštní druh rétoriky, která dávala myšlenkám a představám své doby, jejímu „světovému názoru“ obsažnost a přesvědčivost, jakých diskursivní řeč ani praktická politická opatření nejsou schopny. Významem a obsahem umění byly, jak píše Erwin Panofsky, ony „vnitřní principy, které jsou projevem základního postoje národa, údobí, třídy, náboženského nebo filosofického přesvědčení“. To je základ Panofského ikonologie. Umělec svým dílem vycházel ze své společnosti a obracel se k ní; plnil, jak se říká, „společenskou objednávku“. To platí o gotické katedrále jako o africkém fetiši. Jestli dnes začínáme pochybovat o pojmu umění, je to nejspíše způsobeno tím, že umění v této podobě přestalo fungovat. Nevím, jak by se dala ikonologická analýza Panofského aplikovat na Duchampovo dílo. Nedá se o něm vůbec říci, že by tlumočilo či vytvářelo nějaký obecný názor, nějaké společné vědomí. Duchamp se dokonce vůbec nesnažil o to, aby jeho dílo pro svou dobu něco znamenalo. Pracoval v přísné klauzuře, bez ambicí na uznání či dokonce na slávu. Je to dílo tiché a intimní; a maní si člověk klade otázku, čím by se mohlo uplatnit v našem věku. Jak může čelit velikému hluku moderního světa, co má říci lidem našeho věku, jak má rozmnožit

jejich radosti a utěšit jejich starosti, k jakému mohou jim být prospěchu věci tak málo srozumitelné, jako je *Velké sklo*, nebo dokonce tak absurdní, jak je *Sušák na lahve* nebo *Studánka*? Okolo nás a přes nás hřmí moderní věk a letí dějiny, které mají vést snad k spásě lidstva nebo k jeho zkáze a nejspíše k novým utrpením. Co v nich může učinit *Velké sklo*, *Sušák na lahve*, *Vesta pro Teeny*? Mohou být pro dnešní lidi uměním, jakým byly románské tympanony či barokní fresky pro románské či barokní lidi?

A tak, ať probíráme věc s kterékoli strany, pořád nevíme, zda to, s čím Marcel Duchamp přišel, patří ještě do oblasti umění, nebo zda máme nyní tento pojem radikálně revidovat, nebo zda jeho dílo neotevívá v naší civilizaci nějakou kategorii jinou a snad neznámou či neužívanou.

## 2

Jak velká tady vzniká nesnáze, dá se ukázat na zajímavé diskusi, která vznikla mezi americkými universitními estetiky a která se pořád stáčí právě k Duchampovým ready-mades.

Donedávna se ještě nezdálo, že by stálo za to mnoho se zamýšlet nad tím, co umění je a co umění není. Estetika se mohla spokojit tím, že zkoumala, co se v té době a té společnosti přijímalo jako umění. Ještě dnes výrazy jako estetická funkce nebo estetická informace připadají mnohým estetikům samozřejmé. Ale počínaje Duchampovým dílem to vůbec už samozřejmé není. Sám předmět jejich vědy se před estetiky začal k nepoznání proměňovat; téměř jim unikl. Proč *Sušák na lahve* s velkým začátečním písmenem přijímáme na výstavě jako umění, zatímco týž sušák s malým „s“ ve vinném sklepkě pokládáme nadále za užitkový předmět?

Diskuse se většinou točí kolem tzv. „instituční teorie“, jak ji formuloval roku 1971 George Dickie. Jeho základní these zní: „Jako umělecké klasifikujeme dílo, které je 1) artefaktem, 2) jemuž udělila nějaká osoba nebo osoby, které patří k určité společenské instituci (totiž k světu umění, k „artworld“), statut kandidáta takového ohodnocení.“ Autor specifikuje, že Duchamp učinil takovým kandidátem pisoárovou mušli tím, že ji umístil na výstavu. Dickie navazuje přitom na názor svého kolegy Arthura Danta, vyslovený roku 1964. Ten právě upozornil na význam toho, co se nazývá světem umění; nicméně jeho koncepce je poněkud odlišná od Dickieovy. Pro Dickieho je „artworld“ fenomén statický, definovaný sociologicky; „artworld“, to jsou lidé, kteří vytvářejí obecné mínění v umělecké společnosti. Pro Danta je „artworld“ jev dynamický, definovaný historicky. „Aby se něco vidělo jako umění,“ píše, „k tomu je potřeba něco, co se nedá okem spatřit - atmosféra umělecké teorie, znalost dějin umění: svět umění.“ Upřesňuje pak, že pokládá-li se nějaký předmět za umělecký, vděčí za to nikoli prostě své podobě, nýbrž interpretaci; ta je činí něčím jiným než pouhou věcí; a tato interpretace je funkcí kontextu, v kterém se tato věc ocitá, je funkcí umělecko-historické situace. „Cokoli nemůže být uměleckým dílem kdykoli,“ píše Danto: „svět umění musí být na to připraven, the artworld must be ready for it.“

K porozumění této diskusi je třeba se vrátit ještě o pár let nazpět k studii, která vyvolala velkou pozornost a byla pak mnohokrát přetištěna: je od Morrise Weitze, nazývá se „Úloha teorie v estetice“ a vyšla poprvé roku 1956. Weitz cítil velmi přesně, co je nového v moderním umění - vždyť už tady píše, že může existovat umělecké dílo, které by neexistovalo v podobě nějaké věci, nýbrž jenom v mysli. Aby se s novým vývojem umění vyrovnal,

navazuje na jednu Wittgensteinovu úvahu o „otevřených pojmech“, totiž takových, které nelze přesně vymežit; objímají jevy, které jsou si jenom podobny, asi tak, jako jsou si podobni členové rodiny; nalézáme příbuznost, vlastnosti, které se objevují a mizí, kříží a přesahují, ale není tu žádný společný rys či jejich soubor, který by sdíleli všichni členové této rodiny. Může tedy to být a také to bývá tak, že zatímco se v rodině člen A podobá členu B a člen B členu C, tento C se nemusí už nikterak podobat, nebo jen nepatrně a bezvýznamně svému příbuznému, A. Wittgenstein dává za příklad pojem hry: jestliže pokládáme za hru i karty i tenis, je to díky těmto „familienähnlichkeiten“, těmto „rodinným podobnostem“. Stejně je tomu podle Weitze s uměleckými díly. Neexistují žádné nutné nebo postačující znaky, podle kterých by se dala díla klasifikovat jako umělecká, říká; nazýváme je sice stejným slovem, ale nemusí mít žádný společný rys.

Pojem umění se však tím u Weitze rozplývá. Podobnosti mohou jít do nekonečna, a není-li jim žádné meze, může se stát, že budeme posléze používat slova umění pro cokoli. Stále vznikají nové umělecké tvary a nové umělecké směry; estetik nemůže předvídat, v čem se budou podobat předešlým; záleží pak, píše Weitz, na těch, kteří se o umění zajímají, obvykle na profesionálních kritikách, aby rozsoudili, zda pojem umění se má na tato nová díla rozšířit. Zbývá rozhodná otázka, totiž podle čeho se tito odborníci rozhodují, ale tu si Weitz už neklade.

Na Weitze navázal o devět let později svou kritikou jiný americký estetik, Maurice Mandelbaum. Tyto „rodinné podobnosti“, upozornil, jsou ve skutečnosti obrazem souvislosti genetických; a neviditelné spojitosti mezi různými uměleckými jevy jsou vlastně souvislostmi historickými. Pojem umění tedy není „otevřený“; dějiny umění se pořád týkají umění; uměleckým dílem nemůže být cokoli; v měnících se útvarech umění, ba dokonce v měnících se uměleckých názorech zůstává táž intence. Ale jako u Weitze, tak u Mandelbauma chybí závěr, který bychom potřebovali; nedovíáme se, co je vlastně touto trvalou uměleckou intencí.

Mezi názorem Weitzovým a Mandelbaumovým je tedy podobný vztah jako mezi názory Dickieho a Danta: Weitz vidí věci staticky, sociologicky, Mandelbaum dynamicky, historicky. A jako u Weitze chybí závěr, který bychom potřebovali, totiž podle čeho se ti odborníci světa umění rozhodují, zda ta či ona novost, nějak podobná tomu, co tu v umění už bylo, je vskutku uměním, tak se u Mandelbauma nedovíáme, co je vlastně tou setrvávající, stále totožnou uměleckou intencí. Problém není řešen, jen odsunut.

### 3

Je však vůbec východisko těchto estetiků správné? Pokusme se konfrontovat jejich úvahy s fakty. Podle Danteho a Dickieho je rozhodujícím momentem pro klasifikaci uměleckého díla jeho vstup do světa umění, do jeho historického nebo sociologického kontextu. Umělecké dílo se definuje tím, že je přijato do uměleckého světa, že se stává jeho součástí. Ale tento umělecký svět se zřejmě nedá definovat jinak než společným názorem na soubor děl, která pokládá za umělecká. Umělecké dílo a umělecký svět jsou tu pojmy do té míry souvztažnými, že obě definice, Dickieova i Dantova, se stávají cirkulárními - umělecké dílo se definuje uměleckým světem a umělecký svět uměleckými díly. Nadto ještě je tento umělecký svět zjevem poměrně novým. Jindy se umělecké dílo zpravidla nekvalifikovalo tím, že bylo schopno vstoupit do nějakého specifického uměleckého světa; umění bylo tou mocnou

symbolickou řečí, jak ji líčí Cassirer a Panofsky; a záleželo na tom, kolik potřebného tím přináší zájmům dané společnosti, kolik utužuje její vnitřní, duchovní koherenci.

Dnešní „artworld“ by podle Dickieho a Danta měl být toho nějakým pokračováním nebo náhražkou. Ale je to optický klam. Dickie a Danto s překvapením konstatují úspěch takového ready-made, jakým je *Studánka*. Nevědí však nebo si neuvědomují, že tomuto přijetí Duchampových ready-mades předcházelo několik desetiletí lhostejnosti - a dokonce lhostejnosti vzájemné: lhostejnosti umělcovy jako lhostejnosti toho uměleckého světa. *Studánku*, pravda, se Duchamp pokusil - roku 1917 - s neúspěchem vystavit; nebyla vystavena ani ne tak proto, že by se byli pořadatelé pohoršili, jako že ji pokládali za špatný vtip nějakého anonyma. Nicméně to byla výjimka - Duchamp se postupem času stále méně staral, aby své věci vystavil. Své ready-mades nechával v ateliéru nebo u přátel; svůj „optický stroj“ ve dvacátých letech vůbec odmítl vystavit; *Velké sklo* se dostalo na výstavu poprvé a naposled v zimě 1926/27 bez Duchampova vědomí a dnes je ve Philadelphském museu odkazem Duchampovy přítelkyně; když se Duchamp měl stát členem oné části uměleckého světa, která vznikala okolo pařížského dada, neposlal nic na manifestační výstavu dadaistů roku 1921 a místa, která mu reservovali, zůstala prázdná. V takových příkladech by se ještě mohlo pokračovat. Nebyl to nějaký bojovný odpor vůči tomuto světu umění. Byl to vskutku nezáměr o něj.

Vzdálenost mezi moderním uměním a „světem umění“ není nová; Manetova *Snídaně v trávě*, Degasova *Čtrnáctiletá tanečnice*, Baudelairovy *Květy zla* byly ve své době zavrhovány „světem umění“ jako vulgární, pornografické, neestetické. Časem též „svět umění“ je přijal - jako přijal i Duchampovu *Studánku*. Baudelaire je v čítankách, Manet na stěnách školních učeben a naši estetičtí vychovatelé brzo na ně dostanou i *Studánku*. Při vernisáži jakési výstavy, četl jsem, ležela v ní kytice květin. Jistě projev úcty k umělci; ba dokonce vyzdvihnutí oné druhé stránky tohoto ready-made, jeho hlubšího smyslu, jeho symbolického významu. Ale nepochybně zároveň i výraz estetisace, která zaclání ono drsné a příkré, které je snad vnější, leč od čeho nicméně se onen vnitřní smysl nedá odpoutat. Něco důležitého se ztratilo, když *Květy zla* a *Snídaně v trávě* nepohoršují a když i *Studánka* je přijata do „světa umění“.

Ano, teď už, když se do ní položí kytice květin, nabývá *Studánka* nečekaně „rodinné podoby“: je vázou. A tak se ztrácí to, na čem Duchampovi samotnému tolik záleželo - a vůbec ne z nějakých laciných provokativních důvodů, jak se myslívá. Za tou provokativností se skrývala potřeba roztrhnout, rozrazit onen čarodějný kruh, do kterého se snaží ta dnešní umělecká společnost, ten „artworld“ uzavřít umělce. Činíc umění neškodným, činí je neužitečným.

Do diskuse o Dantových a Dickieových thesích přispěl další estetik, Ted Cohen, s názorem, že je to prostě omyl, vychází-li diskuse o tom, co je umění, z ready-mades Duchampových a podobných zjevů v moderním umění. Jsou to prý marginální případy, o nichž není ani jisto, zda ještě patří do umění. Anna Silversová mu nedávno namítla, že takovým marginálním případem může být třeba reklamní obrázek nebo komerční šlágr - tam nám nezáleží na tom, zda či kolik to ještě je, či není umění. Ale *Studánka*, píše Silversová, je jiný případ: vyvolává pojmovou krizi: musíme se před ní ptát, platí-li náš pojem umění.

Nicméně v Cohenově názoru je možná víc pravdy, než Cohen sám tuší. Duchampovo dílo totiž je na okraji umění. Duchamp to sám dobře cítil. Nic příznačnějšího než s jedné strany jeho averse k vystavování a s druhé strany jeho účast na Concours Lépine. Anita Silversová

má na mysli deriváty, které využívají ke komerčním účelům uměleckých tradic a konvencí. Duchampova krajnost je přesně opačná. Nejsme s ním už v bezpečí umění, jeho tradic a jeho světa. Umění není již uzavřenou enklávou. Otevírá se tak daleko, že možná už z oblasti umění vycházíme. Konflikt mezi umělcem a světem umění, který probíhá od romantismu, se dovršil. Dosud umělec přece s ním uzavíral nějaký druh kompromisu. Ale Duchampovo dílo dá se vrátit do tradičního světa umění jen zřejmým násilím.

Otázka, kterou Duchamp položil, není už pouhou teoretickou otázkou po definici umění. Položil otázku po smyslu toho počínání, jemuž říkáme umělecké; položil otázku po funkci umělcovy existence v naší době. Odpověď může znít, že čemu jsme si zvykli říkat umění, možná nemá už v naší civilizaci, v našem životě a pro náš život žádný smysl. Je možná na čase zanechat vůbec toho počínání, které pokračuje v dosavadních dějinách umění, které se obrací na dnešní umělecký svět.

Myšlenka, že by to, čemu říkáme umění, mělo skončit, asi překvapuje. Ale je docela možné, že slovo umění dostane jiný obsah než dosud a že těm činnostem, jež pod ně shrnujeme, budeme říkat jinak a řadit je jinak. Vždyť například starověk a středověk užívaly slova umění v docela jiném smyslu než my, a pro to, čemu my dnes říkáme umění či krásná umění, beaux arts, neměly vůbec žádný termín. Techné, ars znamenalo prostě jakoukoli dovednost, a když se seskupovaly tyto dovednosti do větších kategorií, tu se poesie a hudba a ve starověku i tanec ocitaly mezi vznešenějšími „artes liberales“ spolu s matematikou, geometrií, astronomií a gramatikou, zatímco malířství a sochařství patřily rozhodně mezi nižší „artes vulgares“ jako kterékoli manuální řemeslo, a i mezi nimi zaujímal podřadné místo - vlnářství nebo zemědělství stálo v tomto třídění výš. Někdy se dokonce takové umělecké činnosti jako herectví pokládaly za neslušné. Jinak tomu nebylo ani v neevropských civilizacích. V Japonsku se počítalo mezi umění také stříhání a skládání papíru, vdechování kadidla, aranžování květin, kuchařství, prostírání a zvláště podávání čaje. Jinou klasifikaci bychom zase našli v Indii.

Naše pojetí umění - „krásných umění“ - se pomalu utváří teprve od renesance či manýrismu a ustaluje až v osmnáctém století; přesto ještě dodnes si nejsme docela jisti, co vlastně patří do umění, a mluvíme často o „poesii a umění“ nebo o „literatuře a umění“, jako by šlo o věci různé. Jsme ovšem zvyklí pokládat názory své doby za samozřejmé a jediné správné, a tedy také náš pojem umění máme nepochybně za nejlepší. Ale tím svým názorem si nemůžeme být nijak jisti. Ty minulé věky a cizí civilizace nebyly nevědomější. Činnosti, kterým my říkáme umělecké a které proto z ostatních činností vyřazujeme, byly tam jinak klasifikovány proto, poněvadž měly ve společnosti jinou funkci. Nemůžeme ani říci, že by měly funkci méně důležitou. A uvažujeme-li o tom, k čemu je umění v naší společnosti, můžeme dojít k závěru, že právě v naší společnosti umění, ať jsou mu prokazovány jakékoli pocty, se ukazuje postradatelnější než kdy jindy. Je vyřazeno ze všech ostatních činností a sociální existence umělcova je nanejvýš problematickou. Nebylo by tedy divu, kdyby se obsah a smysl slova umění, jak se ustálily v Evropě během posledních století, měly znova proměnit. Možná jsme dokonce této proměně my už přítomni.

#### 4

Je-li tomu tak, jak se zatím zdá, význam slova umění nejen prochází krizí, ale ztrácí jakýkoli pevný význam, o který bychom se mohli opřít. Znamená něco jiného včera; může znamenat

něco jiného zase zítra; a co znamená dnes, to nedovedeme nijak jasně říci. Můžeme popsat, které činnosti, díla, oblasti života byly v posledních třech evropských stoletích nazývány uměleckými, ale musíme zároveň přiznat, že to byla pouhá historická konvence. Výklad této konvence bychom měli hledat v struktuře této civilizace, nikoli v struktuře jevů, jež jsme zvyklí nazývat uměleckými. Tato civilizace zřejmě potřebovala z nějakých důvodů vymezit určitou oblast a oddělit ji od ostatních a pro tuto oblast použila slova „umění“, pozměnivši k tomu cíli jeho význam. Je to tedy jenom hledisko naší moderní civilizace, s kterého tyto jevy zdají se mít něco společného. Objektivně pojmu umění, jak ho užíváme, neodpovídá nic, co by se dalo pojmově klasifikovat. Jsme odkázáni jen na taxativní výčty různých jevů. Zbývá leda ta „rodinná podoba“ - a ani ta snad ne. Umění je pravděpodobně pojmová fikce.

Dá se namítnout, že taková historická relativisace pojmu umění vede k pojmovému nihilismu. Asi tomu tak je. Závěr vsutku zní, že se vůbec nedá říci, co je umění. Ale i bez tohoto dlouhého úvodu bych musel odpovědět, kdyby se mne někdo ptal, co to je umění, že to nevím. Dokonce, že podle tohoto *nevím* poznávám umění. Ptejte se umělců samotných, co to je umění, jemuž se věnují. Odpoví vám názory tak rozmanitými, že se nedá z nich vyvodit nic jiného, než že sami vsutku nedovedou vysvětlit, co to umění je. Mnozí vám to rovnou přiznají. A někteří řeknou, že to ani vědět nechtějí. Je to tvrdošíjná nevzdělanost? Věnují se tolik umělecké praxi, že jim uniká teorie umění? Někdy se říká, že alespoň umělecký kritik má a musí mít nějakou estetickou teorii, snad alespoň ve formě pracovní hypotézy, co je či dokonce jaké má být umění, a tuto teorii nebo hypotézu se pokouší uplatnit na díla, s kterými se setkává. O některé kritice to jistě platí; říkáme jí kritika dogmatická; teorie, o níž se opírá, nemůže vzniknout než generalisací zkušenosti o dosavadním umění; proto kritik nemůže nikdy předvídat další vývoj a všechna jeho teoretická výzbroj mu nezabrání, aby neztroskotával před novými zjevy, které se z dosavadní zkušenosti vymykají. Skutečný kritik je spíše ten, kdo žádný estetický systém nemá nebo kdo alespoň připouští při každém novém setkání s uměleckým dílem, že jeho dosavadní znalosti na ně nevystačí. Co provokuje tohoto kritika, je právě to, že se ocitá před neznámým; je to pořád toto neznámé, toto nepochopitelné, co se pokouší pochopit. Kritik musí sdílet nevědomost umělcovu. Má-li poznat nové dílo a má-li poznat právě jeho novost, jeho původnost, jeho pravost a pravdivost, nemůže to být jinak než tím, že nechá toto dílo, aby před něj vystoupilo ve své neznámosti, aby se obrátilo na jeho nevědomost, na jeho vlastní velké *nevím*. Kritika po řadu desetiletí o Duchampovi nevěděla. Věděli o něm však básníci: Apollinaire, Breton. Chápali ho nikoli díky nějaké teorii, ale svou básnickou zkušeností. Apollinaire jako Breton rádi teoretisovali; ale nestavěli svou teorii na historickém poznání, na svých vědomostech o uměleckých dílech, ale na své vlastní básnické praxi; chtěli si ji osvětlit, orientovat se tam, kde je samy tato jejich básnická zkušenost stavěla před neznámé, nepochopitelné.

Ta neznámost umění je zvláštní neznámost. Není to neznámost pouhé novosti, která časem pomine a stane se známostí. Není to nevědomost, která se má změnit ve vědomost. Je to jiná neznámost a jiná nevědomost. Je to *nevím* nevývratné, neprostupné, nezměnitelné. Před uměleckým dílem nenarážím na zeď záhady, nebloudím v labyrintu hádanky. Toto *nevím* je zvláštním způsobem důvěrné; je to *nevím*, které na mne čeká, které mne objímá, *nevím*, kterému důvěřuji více než všemu, co mohu vědět. Ne hádanka, ne problém, ne záhada; spíše tajemství, které nečiní nic, než že zde jest. Vzpomínám na větu českého básníka, Jakuba Demla: „Hádanka žvaní, ironisuje, dělá hloupé vtipy. Tajemství mlčí.“

Ale toto mlčení se domáhá mne, nadaného schopností řeči. Obrací se na mne, žádá na mně, abych mluvil. Umělec není empirickou bytostí, zde tímto člověkem, který by se jen nějakým způsobem dorozumíval s oním nevědomým a mlčenlivým. Je spíše prostředkovatelem mezi



oním mlčením a tímto mluvením; dává svému dílu všechny síly svého vědomí, své tělo, svou vůli, svou zkušenost, všechn svůj život minulý i budoucí, ale proto, aby toto své vědomí, toto své tělo, tento svůj život prosvětlnil oním nevědomým a nevýslovným; proto, aby realizoval své dílo. Je autorem, ale je také obětí; musí se učinit - výraz Gabriela Marcela - disponibilním. Proto od té doby, co se umění začíná osamostatňovat jako nějaká zvláštní činnost, od renesance a manýrismu a znova od romantismu se vrací táž myšlenka: umělec je jenom nástrojem něčeho, co je více než on sám, totiž více než to, co může vědět. Podle Leonarda „*lamente del pittore si trasmuta in una similitudine di mente divina*“, „mysl malířova se přeměňuje v podobnost mysli boží“; pro Kanta umělec - genius - je „*ein Günstling der Natur*“, oblíbenec přírody, jež sama mu dává pravidla, jak tvořit. Bůh; příroda; předvědomí či mimosmyslové poznání romantiků; stejně jako ta „*Erde*“, ta neproniknutelná „země“ Heideggerova; oceanické cítění Freudovo; Osiris, temný bůh Bretonův; Roussetova a Derridova „*absence pure*“, čirá nepřítomnost: vždy znovu totéž neznámo, které nechápeme smysly ani rozumem, ale které přesto je tady s námi, stále.

Co tu říkám, není daleko nic objevného, a přece třeba to opakovat zvláště před dílem Marcela Duchampa. Pořád znovu a stále častěji se setkáváme s výkladem, že co namaloval, byla aplikace zvláštních vědomostí, jejich důmyslné znázornění. Nedávno jsem už četl, že ve *Velkém skle* Duchamp asi chtěl vytvořit „humanistickou bibli“, do níž by promítl alchymistickou kulturu, řeckou filosofii, hebrejskou kabbalu a křesťanskou mystiku; nadto ještě že jiná díla Duchampova jsou alegorií svobodného zednářství a rosenkrucianismu. Jiný autor nás zase nedávno nabádal, abychom četli *Velké sklo* doslova „*like any rebus*“, jako kterýkoli rébus, totiž tak, že jednotlivé obrazové znaky nahradíme příslušnými slovy. Věřu spíš než jako zasvěcenec mysterií, za nějž tito komentátoři chtějí Duchampa vydávat a jichž se asi dočetl u Papuse a Guaity, dopadá tady Duchamp jako pilný učitel, který po večerech zhotovuje pro žáčky poučné tabule a modely.

Nejde jen o nedostatečný a problematický, nebo dokonce vůbec neexistující faktografický základ těchto interpretací, ale o něco daleko podstatnějšího: o metodu interpretace umění a jeho smyslu. Umělec není učenec, ať je i jakkoli vzdělaný. Umění nepochopíme, budeme-li neznámost jeho děl redukovat tvrdošíjně na známé. Zbavíme se nebezpečí nové zkušenosti, uzavřeme se do toho, co už víme. Uzavřeme se do učenosti a anulujeme proto všechn smysl uměleckého díla a umělcova života. Neboť umělec je právě tím větší, čím více má síly vydržet před neznámým a nepochopitelným, před nesmírností vesmíru a nás samých. John Keats napsal v jednom dopise z Vánoc roku 1817 tuto památnou větu: co je v literatuře velkého, vděčí za to tomu, co je básníkovou „*Negative Capacity*“, jeho „negativní schopností“, a vysvětluje, co tím míní: „Když je člověk schopen být v nejistotách, tajemstvích, pochybách, a nijak ho to nedráždí, aby hledal fakta a důvody.“ Marcel Duchamp měl právě v největší míře onu „negativní schopnost“, a proto jeho dílo je tak podivuhodné. Není podivuhodné proto, že by evokovalo nějaké starobylé moudrosti, ale v tom, že ten, kdo je vytvořil, dokázal jít do neznáma a naslepo. Neměli bychom brát na lehkou váhu Duchampovo vyznání, že umělec pracuje jako mediální bytost. Duchamp byl člověk svrchovaně intelektuální, a přece si zachoval sílu nevycházet ve svém díle z žádného vědění a umění; vytrval, aby šel k něčemu, co je za vším věděním a uměním.

To jej učinilo tou velkou postavou moderního umění. „*Nous qui combattons toujours aux fronti#res de l'ilimité et de l'avenir*“, napsal Duchampův přítel Apollinaire. To byl Duchamp: ten, který zůstával „na hranicích bezmezného a budoucího“.

Ne přítomné a konečné, ale toto bezmezné a budoucí je dnes prostorem umělce. Uvědomuje si stále přesněji a bolestněji, že v této civilisaci není doma. Trvá to už dvě století. To, co jej činí umělcem a co mu jindy dávalo místo v jeho společnosti, to právě jej nyní jeho společnosti odcizuje. Tento svět je pro něho uzavřen. Není tu, nač by mohl navázat, a nemá, kam umístit, na čem mu jediné záleží. Resignuje na úspěch. Zůstane anonymní, neznámý, chudý. Alfred Jarry měl za své heslo: „Aut nunquam tentes, aut perfice,“ což překládal: „O nic se nepokoušej, nebo jdi až do konce.“ „Je třeba být nesmiřitelný až do konce,“ říkal stejně Eric Satie. Duchamp byl takový nesmiřitelný. Ne z pýchy. Byl jen věrný tomu, co jej činilo tím, kým byl. Bylo mu cizí i to, čemu tato společnost říkala umění. Nebyl z těch, kdo by byli chtěli spálit Louvre - ani musea moderního umění. Vždyť založil a právě v letech vrcholícího dada, roku 1920, spolu s Katherinou S. Dreier „Société anonyme“ - soukromé museum moderního umění, které shromáždilo více než 600 děl. Dnes jsou majetkem Yaleovy university. Sám napsal později do katalogu sbírky několik velice pozorných a chápavých charakteristik jednotlivých umělců - Kandinského a Kleea, Matisse a Picassa, Boccioniho a Severiniho, Arpa a Ernsta, řady dalších. Na jednom místě zde také řekl, jaké poslání měla tato sbírka: měla být „jediným dnes stánkem esoterického řádu, ostře kontrastujícím s komerčním zaměřením našeho času...“ Je to pozoruhodné slovo v ústech dadaisty: svatostánek. A není tady samo. U Arpa Duchamp poznamenává, že jeho dílo je „založeno na metafyzických implikacích dadaistického dogmatu“; podobně u obrazů Ribémonta-Dessaignesa se zmiňuje o „nemetafyzické metafyzice dada“; svůj text o Picassovi končí: „všude svět očekává někoho, na koho by se mohl slepě spolehnout - takové uctívání dá se srovnat s náboženským apelem a přesahuje rozumné uvažování. Tisíce dnes hledají nadpřirozený estetický pocit a obracejí se k Picassovi, který je nikdy nezklame.“

Podobné zmínky najdeme u Duchampa často. V pozdním projevu řekl, že umělec má „udržovat při životě velké duchovní tradice, s kterými i samo náboženství, zdá se, ztratilo souvislost“. Jeho *Velké sklo* mělo být svým způsobem náboženskou alegorií. Moderní umělec, řekl v jednom rozhovoru, „není už umělcem. Je jakýmsi misionářem. Umění nahradilo náboženství a lidé zaujímají vůči němu stejně uctivý postoj jako kdysi vůči náboženství“. Přesto nemohl definovat svůj vztah k náboženství. „Nechci říci, ani že jsem atheista, ani že jsem věřící, vůbec nechci o tom mluvit,“ řekl vzrušeně v rozhovoru s Cabannem; a když Carrouges vyslovil názor, že *Velké sklo* ohlašuje „velkou noc ateismu“, napsal, že není-li atheista ani věřící, je i mimo protiklad obojího, a dokonce že to neznamená ani lhostejnost. Věděl, že každá formulace je tu zrádná.

Naše civilizace je první, kde lidé ztratili kontakt mezi vědomím a tím, co je za vědomím. Tento kontakt jindy prostředkovalo náboženství. Náboženství je ovšem zase slovo téměř stejně těžko vymezitelné jako slovo umění. Pro náš účel tady snad postačí, řekneme-li, že rozumíme náboženstvím či spíše zbožností pocit a vědomí, že člověk závisí na něčem, co přesahuje jeho vědomí a vůli. Tím asi bylo náboženství ve všech civilizacích archaických i historických. V naší civilisaci se však ztratil i smysl slova náboženství. Co z náboženství zbývá, je leda jeho negativní stránka. Náboženství připadá něčím, co člověka má omezovat, co ho obklopuje nějakými poučkami a zákazy, ba dokonce co je pouhým moralismem. Ztratilo se to pozitivní: to, čím náboženství člověku otevíralo zdroje jeho života, čím ho spájelo, jak to řekl kdesi William James, s velkým reservoárem duchovní síly. Vždyť už ani nevíme a nechápeme, že k náboženství patřil nedílně i humor a smích, blasfemie a nesmysl; že náboženství vždy mělo v sobě něco z dada, jako dada mělo v sobě něco z nábožnosti - a to nejen dada Duchampovo, ale stejně i Ballovo, Tzarovo nebo Huelsenbeckovo.

Často se teď zamýšlím nad oním nejméně srozumitelným údobím Duchampova díla, jímž byly jeho akce či gesta v letech 1919 až 1924. Man Ray ho tehdy fotografoval jednou v ženském přestrojení a jindy s vyholeným obrazcem komety na temeni anebo s mýdlovou pěnou modelovanou na tváři a ve vlasech; tehdy vystoupil také nahý a s falešným plnovousem v jednom představení Picabiova a Satieho baletu *Rel#che* (*Nehraje se*). Z té doby je i podivný dopis Tristanu Tzarovi, v němž Duchamp navrhoval, aby se pořídilo znamení dada - čtyři písmena toho slova spojená řetízkem -, které by se nosilo jako „fetiš“ a které by, jak napsal, „posvěcovalo“ toho, kdo by je měl. Zdá se, že se tehdy Duchamp pokoušel o něco, v čem se neodvážil pokračovat, ale na čem mu záleželo možná víc, než tušíme. Vždyť ještě v jedné z posledních prací zpodobnil onu scénu Adama a Evy z *Rel#che*. Používal tehdy sám sebe, dalo by se říci, jako jakéhosi ready-made - „asistovaného ready-made“ podle jeho slovníku -, a jako přiznal, že mu smysl jeho ready-mades do značné míry uniká, ještě více to asi platí tady. Vzdával se tu užívání vnějších předmětů; namísto nich zůstával jen při svém těle a činil je - čím? uměleckým dílem? Zás narážíme na nedefinovanost umění. Ale jestliže místo předmětného díla tu zůstává už jen umělec sám, připomíná to zase náboženské akce; být umělcem není zaměstnání, dovednost, techné, ars, ale je to zasvěcení života, posvěcení celé bytosti, jako je tomu u kněze. „Gnostický electus“, napsal o Duchampovi italský kritik, a myslím, že by byl býval blízko k pravdě, kdyby nebyl myslel na gnosi a hermetické nauky - gnose je systém vědění, výklad vesmíru, ale tady není žádného vědění, žádné nauky, tady může být jen nevědění.

Umělcova zkušenost a náboženská zkušenost mají k sobě blízko. Co se označuje jako podstata náboženské zkušenosti - ono „valde aliud“, „docela jiné“, numinosní či prostě posvátné, je podobně jako zkušenost umělcova otevřením vůči neznámému, nevyložitelnému, onomu velkému *nevím*, a texty mnohých mystiků se čtou jako velké básně. Symbiosa mezi uměním a náboženstvím byla obvykle snadná a prospěšná pro obě strany: náboženství poskytovalo umění životní rámec, dávalo mu místo, umění zase poskytovalo náboženství svou symbolickou řeč. Ať se nám však v dějinách jakkoli zdají splývat, ve skutečnosti jsou to jevy různé. Umělecké dílo existuje mimo názor, který mělo tlumočit, přesahuje jej. Velká náboženská zkušenost vede k snaze založit nový řád života nebo jej změnit; náboženský visionář se snaží formulovat své názory v soustavné učení, učinit svůj život vzorem pro ostatní, shromáždit okolo sebe věřící. Nic takového nečiní umělec. Jeho zkušenost ústí v jeho dílo; a i v dobách velké slohové jednoty velikost umělecké zkušenosti se měří jedinečností tohoto díla. Náboženský visionář chce ze své zkušenosti dojít universálního pravidla. Umělecké dílo se v tom, co je v něm podstatného a původního, nedá opakovat a napodobit. Platí to i pro doby relativní umělcovy anonymity. Umělec chce zůstat při čistotě své zkušenosti; nevybízí nás, abychom podle ní upravili svůj život; jeho dílo je tu proto, abychom sami v sobě nalézali také něco z prvotní čistoty dotyku s oním transcendentním *nevím*.

## 6

Umění nemůže suplovat náboženství a náboženství nemůže suplovat umění. Moderní umělci, nenalézajíce pro sebe místo v dnešní společnosti, často pomýšlejí na to, že by snad měli být hlasateli náboženství. Od romantiků k symbolistům a od Wagnera a Péladana k Living Theatre se táhne totéž nedorozumění: umělec chce restituovat jednou křesťanství, jindy předkřesťanské nebo orientální kultury. Zapomíná přitom na svou původní zkušenost umělce. Od budoucnosti se obrací k minulosti, od neznámého ke známému. To, co jej vedlo k umění,

se deformuje a ztrácí. Co mělo být novou náboženskou výzvou, je jen událostí toho konvenčního světa, jež nazýváme uměleckým.

Snad proto Duchamp zaváhal, když se začal blížit obrazu náboženské postavy, podobě kněze. Na dlouhou dobu se raději vzdálil světa umění; stal se šachistou. Dal přednost tomu, aby si zachoval svou nejistotu, své ryzí *nevím*, a s tím prvotní čistotu své umělecké zkušenosti. Zůstal mimo popularitu náboženské víry a nevíry. Jeho stanoviskem bylo, napsal, „nepřítomnost takových zkoumání“. Zůstal při svém *nevím*.

Jako to není náboženství, do kterého by se mohl utéci umělec, není to ani politika. Náboženský myslitel chce působit na svět, a proto se mnohdy stává osobností politickou. S druhé strany i velké politické postavy mívají charisma až náboženského druhu - nejsou-li posedlí ďáblem. Umělec politickou osobností není a být nemůže. Někdy se vyslovuje podiv nad tím, že Duchamp celý život zůstal důsledně apolitický; prý je to „censurovaná kapitola“, „chybějící článek“, tedy asi nějaký nedostatek, který nás od něho odděluje. Duchamp byl v tom naprosto důsledný. Když vypukla první světová válka a byl zproštěn vojenské služby, odešel z válečné Paříže do New Yorku, a když i Spojené státy vstoupily do války, odešel až do Argentiny; ačkoli se počítal do surrealistické skupiny, nepodepsal žádný z oněch mnoha manifestů, jímž se Breton a jeho přátelé pokoušeli zasáhnout do politického dění svých let; a v tolika písemných i ústních Duchampových projevech nenalezneme, co vím, než přiznání, že politika je pro něho „hloupá činnost, která k ničemu nevede“, a že jsou mu všechny politické systémy stejně lhostejné.

Umělce často zneklidňuje pocit, že si připadají vyřazení z osudů dnešního světa. Dělají ze sebe monarchisty nebo jdou kácet vendomské sloupy. Ale umělec se nezproští svého údělu tím, že se připojí k nějakému politickému hnutí - ať jen proklamativně, či ať se pokusí do menší či větší míry mu přizpůsobit svou práci. Také politiky zneklidňuje ono nepochopitelné konání, jakým je umění, a snažíce se potlačit takové umění, o kterém se domnívají, že neplní aktuální společenské úkoly, chtěli by je s druhé strany přimět k oné rétorice, kterou kdysi umění sloužilo náboženství a která by teď měla nadat svou účinností myšlenky, jež tito politici pokládají za důležité. Ale umění jim nemůže pomoci, jako oni nemohou pomoci umění. Údělem politikovým je tento svět a jenom tento svět. Proto se jeho politika tak snadno obrací v ďábelství; neboť ďábelství, to je právě svět bez transcendence. Umělec chápe něco, co politickému myšlení docela uniká. Je u něčeho, čemu člověk nikdy nemůže vládnout, u něčeho, co tu jenom stále jest - nikde a všude.

Duchamp se vůbec neuzavíral světu, v kterém žil. Jakkoli měl blízko k symbolistům, přesto jej nelákaly antikvity. Zajímala ho moderní věda a moderní technika a dokonce to jejich zvláštní promítnutí, již je science fiction ve svých předchůdcích, jakým byl Pawlowski. Dal přednost brutalitě *Studánky* před učenou dekorací symbolistů.

Věda se obvykle pokládá za manifestaci racionalismu a umění za její opak, za manifestaci iracionalismu. Ale kontrast racionalismu a iracionalismu je problematický. Začátek moderního iracionalismu je přece u racionalisty Leibnize, u jeho pojetí monady „sans fen#tres“ a u jeho „petits perceptions“. Jeho racionalismus byl tak svrchovaný, že byl schopen dotýkat se svým mezí. Celý moderní iracionalismus je takový. Rozum je jistě tím nejvyšším, čím je vyznamenán člověk, ale tento rozum nikdy neobsáhne všechno bytí. Svět moderní vědy, svět současné matematiky, fyziky, astronomie, biologie, entomologie, psychologie a nevím kolika speciálních věd nás umisťuje do světa nezměrně fantastičtějšího, než byl svět středověkého hermetismu. Čím více z vesmíru poznáváme, tím více cítíme blízkost zázraku.

Zázračné není výjimečné - to si jen my myslíme. V jiných civilizacích žili lidé neustále u zázračného. Nijak je to nemátlo v jejich životní praxi. Zázračnost je důvěrnost vesmíru. Williams James jednou řekl, že by raději než o „racionalitě“ a „iracionalitě“ mluvil o „cizotě“ a „důvěrnosti“. Zázrak se neprotiví rozumu. Je jen za rozumem; spíše než iracionální je transracionální. Rozum může poznat a prozkoumat celý svět, a zázrak přece zůstane. Zázračné je všude a zázračné není nikde. Zázračné je mimo úplnost vesmíru; je „dodatkovým vesmírem“ Alfreda Jarryho. Imanence a transcendence nejsou symetricky umístěnými duplikáty „světa zde“ a „světa tam“, nevytvářejí žádnou polaritu, nejsou ani dialektickou dvojicí, která by se dala suspendovat. Ironická patafysika Jarryho, romantická ironie Friedricha Schlegela a to, co nazýval Duchamp svou „přítakávající ironií“, pořád chtějí říci totéž: svět je všude úplný, celý a uzavřený, ale zároveň poznamenán nedostatečností. Je-li svět nekonečně velký, je tato ironická transcendence nekonečně malá - „Bůh je dotykový bod nuly a nekonečna,“ mínil Jarry -, je pouhým bezmocným nic uprostřed nekonečna. Je to toto nic, co nám činí vesmír důvěrným. To není ani monismus, ani dualismus. To je jenom paradox.

Žádnou vědou, renesanční ani moderní, se s dílem Duchampovým nevyrovnáme. Nedá se vpravit do žádného systému, do žádného modelu světa. Nemůžeme je dobře ani klasifikovat. Svým způsobem je to spíše než umění druh filosofie - kdyby filo-sofie mohla zůstat tím, čím by podle etymologie svého jména měla být, nikoli universitním učením, sepisovaným v mnoha knihách, nýbrž milováním moudrosti. Na počátku minulého století Friedrich Schlegel viděl největší moudrost v tom, co vzpomíná na velkých humoristů od Aristofana do Shakespeara nazýval „transzendental Buffonerie“, „transcendentálním šaškovstvím“ - něčím, mohli bychom dodat, na způsob názorných poučení, buddhismu zen.

Umění nedává rad. Nechce a nemůže reformovat život. Učí nás jen své velké nevědomosti. Je to nevědomost, z které a pro kterou žijeme - my a vesmír. Není to moudrost, která by se vešla do našeho praktického světa.

## 7

Teď jsme už došli snad tak daleko, abychom se pokusili navrhnout odpověď na zneklidnění oněch amerických estetiků.

Není nutných ani postačujících znaků, podle kterých bychom mohli poznat umělecké dílo, až snad na jediný, a ten je negativní: jsou to vesměs předměty nebo akce, jejichž smysl je mimo svět praktického života. Samozřejmě tyto předměty nebo akce mohou mít původně ještě jiný význam než ten, který je činí uměleckými. Nejčastěji to bývá význam náboženský. My však nepotřebujeme vědět nebo uvědomovat si, jaké to byly náboženské představy, které sdělovaly malby v Lascaux nebo ravenenské mosaiky. Mluví-li k nám přesto, neobrací se už k našim náboženským představám. K čemu se obrací, je právě příznačné pro tento náš svět, v kterém náboženství přestalo fungovat. Je to svět, kde život je rozdělen mezi práci a zábavu, povinnost a rekreaci. Proč však stojíme v jeskyni u Lascaux nebo v kostele San Vitale, to není ani povinnost, ani rekreace. Je to, abych to krátce řekl, náš transcendentální hlad, co nás sem přivedlo. Je to tak velký a tak neukojený hlad, že si vytváříme, poprvé v dějinách lidstva, zvláštní oblast umění, do níž patří pro nás stejně díla civilizací vzdálených a nepochopitelných jako díla, která vznikají v civilizaci naší vlastní. Co bylo ještě nedávno antikvitou, kuriozitou nebo etnografickým dokumentem, je nám nedílně uměním. Duchampovy ready-mades se nám

přirážují k primitivním fetišům a jeho *Velké sklo* nebo *Étant donnés* k monumentům dávných civilizací. Cítíme, že se dotýkají téhož.

To je to, co je pro nás zařazuje do oné výjimečné kategorie, jíž říkáme umění, to a nic jiného. Nepotřebujeme schválení onoho „světa umění“, onoho „artworld“, a velmi často nám není nic platné. Ale z čeho a k čemu tento „artworld“ tedy je? Je zjevem stejně příznačným pro náš moderní svět, jako je jím objev umění jako ryziho transcendentálního apelu. „Artworld“ je dnes mezinárodní komunitou podivuhodně soudržnou, která nezná hranic zeměpisných, národních ani politických. Má mnoho podobného s náboženským hnutím, s novou církví. Má své světce a mučedníky, své teology a věřící, svá posvátná místa, své předměty kultu, své obřady, své poutě, má své sekty i věroučné spory. Nezavazuje však k žádnému způsobu života. Nemá žádného učení a nemůže ho mít. Není náboženstvím. Umění bývalo dříve, řekli jsme, druhem rétoriky, něco říkalo, k něčemu nabádalo. Ale toto umění odkazuje jen k nevýslovnému, k neviditelnému, k mlčení, k něčemu navždy nepřítomnému.

Umělec není než svědkem transcendence.

Rétorický element přežívá v umění po celé devatenácté století a v mnohém pokračuje až dodnes. Umělci sami namnoze si nedovedou představit, že by se umění mohlo bez něho obejít. Leč co zbývá, je rétorika už jen prázdná. Ve výtvarném umění ji nazýváme dekorativností. Marcel Duchamp vědomě a definitivně skoncoval se vším, co by mohlo připomínat tuto dekorativnost. Jeho dílo se proto nepokládalo po téměř celý jeho život za umění. Ten „artworld“, ten svět umění je až donedávna lhostejně pomíjel.

Náš „artworld“ nese v sobě totiž neodstranitelný protiklad. Je útočištěm něčeho, co se do moderního světa nevejde, a zároveň je kusem tohoto moderního světa. Pokouší se nějakým způsobem přece jen začlenit moderní umění do tohoto moderního světa; chce je vyložit a použít nějakým způsobem, který by odpovídal tomuto modernímu světu, jeho způsobu myšlení. Je to marné počínání. Tento moderní svět je organizován tak, že je uzavřen transcendentální iniciativě, zatímco umění je především výrazem této iniciativy. Marcel Duchamp byl po Mallarméovi, Laforguovi, Jarryovi, Satieovi prvním umělcem výtvarným, který od začátku do konce odmítal integrovat sebe a svou práci do tohoto „světa umění“. V tom spočívá jeho historický význam. Bránil se této integraci všemi prostředky, a než by přijal hodnotu moderního umělce, volil raději být nevšímaným páriou v tomto světě či připadat jako nevážený šašek. Rozlišoval, jak řekl Sweeneyovi, „umělce, kteří spolupracují se společností a nemohou zabránit tomu, aby se do ní začlenili“, a umělce, kteří nepřijmou žádných závazků a pout, kteří zůstanou vůči této společnosti svobodní. Byl první, kdo to dokázal; pár málo jich přišlo po něm: Mondrian, Malevič, Schwitters... Co se nazývá avantgardou dnes, se zatím stalo oficiálním uměním; a nejenom to: chce jím být. Avantgarda se mění v pouhý konformismus, nový způsob konservatismu. Propadla „světu umění“ - obchodu, sběratelům, vystavování, museím, estetikám, novinám. Už nás ani neudivuje, že avantgardní umění se prodává na veletrzích.

Místo avantgardy, má-li toto slovo mít ještě nějaký smysl, může být jen v budoucnosti. Člověk nemůže žít natrvalo tak, jak žije v moderní době. Nakonec si uvědomí, že bez kontaktu s oním velkým *nevím* ztrácí důvod i smysl svého života. Jako každý velký umělec, Marcel Duchamp lpěl na tomto smyslu a důvodu a na ničem jiném. Bylo to to jediné, co chtěl ostatním lidem ve svém díle připomenout. V dnešním světě mohla ho slyšet jen hrstka lidí. Přicházejí-li teď po jeho smrti na jeho výstavu tisíce, nejsem si jist, zda v takových zástupech může jeho umění sdělit své poselství. Ale Duchamp cítil, že co připomíná, je něco tak

nepostradatelného pro člověka, že jeho dílo není a nebude marné. „Bude možná třeba čekat padesát či sto let,“ řekl pokojně v jednom rozhovoru, když mu bylo už skoro šedesát roků, „než naleznete své pravé obecenstvo, ale mně záleží jenom na něm.“

Umění nedělá dějiny. Vrací se k podmínce dějin. Časovost umění spočívá v jeho nečasovosti. Je mostem, který spojuje to, co je zde a nyní, s tím, co je nikde a nikdy. Kdyby byl člověk jen tím zde a nyní, zbyl by mu jen mechanismus vývoje, rozplývajícího se v entropické smrti.

V naší civilizaci je člověk veden k tomu, aby se soustředoval ke své hmotné existenci a věnoval všechny své schopnosti tomu, aby rozšířil a upevnil své panství nad světem okolo a co nejvíce ho využil. Chce co nejvíce ze světa *mít*. Umění však začíná tam, kde člověk chce se světem *být*. Obrací se proto k nesvětskému, k tomu, co je za vším světským, co je za člověkem, za vesmírem, a co je jejich společným důvodem, kde jsou spolu. Symbolická řeč umění proto zaměňuje cokoli s čímkoli; vše v ní znamená vše, vše je vším. To je i princip Duchampových ready-mades a princip jeho erotismu.

Redukce bytí na majetnictví je také vrcholným a závěrečným aktem toho „světa umění“. Umění je naposled zbožím a nic než zbožím. Je tomu už přes sto let, co velký a moudrý německý historik napsal, v dubnu 1873, tyto prorocké věty: „Duchovní produkce umění a vědy vynakládá všechnu námahu, aby nepoklesla v pouhé jedno odvětví velkoměstského výdělkářství, aby nezávisela na reklamě a prestiži, aby nebyla stržena obecným neklidem. Vezmeme-li v úvahu její vztah k dennímu tisku, ke kosmopolitickému styku, k světovým výstavám, bude třeba velkého vypětí a askese, aby ve své tvorbě zůstala od všeho neodvislá. [...] Jaké třídy a vrstvy budou příště hlavními nositeli vzdělanosti? Odkud budou přicházet příště badatelé, umělci a básníci? Anebo se má vůbec vše stát pouhým byznysem jako v Americe?“ Marcel Duchamp se ze všeho nejvíce hrozil bezbřehé produkce a komercialisace moderního umění a omezoval raději své dílo na krajně omezený počet prací, s kterými se svěřoval jen hrstce přátel. Poslední jeho projev v dubnu 1961 končí větami, které jako by pokračovaly v myšlenkách Burckhardtových. Zmiňuje se zde o nivelisaci současné umělecké produkce a pokračuje: „Doufám, že prostřednost, podmíněná příliš mnoha činiteli, které jsou mimo umění samo, povede tentokrát k revoluci asketického druhu, již si široké obecenstvo ani neuvědomí. Bude ji rozvíjet jenom pár zasvěcenců, kteří zůstanou na okraji světa, oslněného ekonomickým ohňostrojem.“ A dodal: „Velký umělec zítřka půjde do neznámosti.“

To je závěrečné poselství Marcela Duchampa. Jeho umění se vymyká ze všeho, co by mohlo být systémem - systémem umění, systémem teorie, systémem společnosti. Trvá na svém velkém *nevím*. Je to pro nás tím, co v našem světě tak uzavřeném potřebujeme ze všeho nejvíce. Jeho skromné a prosté dílo je v něm tím, co autor oné krásné knihy, již je *Totalité et Infini*, Emmanuel Levinas, nazval v jedné své přednášce šťastným termínem: *une bouchée d'air*, sousto vzduchu.

22. 2. 1977

[Revolver Revue č. 45/2001](#)