

O jednom paradoxu pri zrode umeleckej kritiky

IVA MOJŽISOVÁ, Bratislava

S kritickým myslením Milana Hamadu som sa stretla niekedy v polovici šesťdesiatych rokov. Bolo mi blízke a stalo sa mi vzorom, jedným z podstatných. Preto teraz, keď máme príležitosť venovať mu pár slov na seminári k jeho narodeninám, budú sa venovať kritike. No nepôjde o žiadnu vedu, ale o príbeh, ktorý sa stal a je svojím spôsobom príznačný.

„Skritizovať kritiku a kritikov šesťdesiatych rokov!“ To sme dostali za úlohu od vedenia ústavu Slovenskej akadémie vied, štyria či piati ľudia, na začiatku normalizácie. Nebola to dobrá téma. Protestovala som.

Ale keď sa dostavila vyhrážka, že ak si to nerozmyslím, treba na moje miesto prijať niekoho ochotnejšieho (a vtedy bol už jeden z nás dvoch žiteľov rodiny z práce vyhodnený), pokúsila som sa hľadať núdzový východ.

Našla som ho v dejinách. Najprv sa vynoril ten baudelairovský „ohromný a strašný otáznik – načo kritika?“, naposledy zopakovaný u Václava Černého „a k čemu je na svete?“. Nasledovalo presvedčenie, že bez takýchto či podobných otázok sa nedá uvažovať o kritike, že treba najprv pátrať v minulosti. Ten návrh dostal zelenú, prešiel.

Netušila som vtedy, ako málo je napísané o kritike historiografickej literatúry: Z rozsiahlejších prác štyri knihy, z toho dve nedokončené, najstaršia a najlepšia z nich Dresdnerova *Die Kunstkritik. Ihre Geschichte und Theorie* z roku 1915! A keď ste sa chceli dozvedieť niečo z dejín samotného pojmu „kritika“, ukázalo sa, že tu je bádanie ešte len na samom začiatku a že príslušná pasáž v knihe René Welleka *Concepts of Criticism* z roku 1963 je jedna z prvých.

Najväčším prekvapením však bolo zistenie, že umelecká kritika ako ju chápeme dnes, i keď vznikala v podmienkach dávno minulých, ako by nám bola dôverne známa. Až natoľko, že sa tu dá hovoriť o zjavnej analógii.

Podľa ustálenej mienky sa moderna alebo ozajstná umelecká kritika rodila vo Francúzsku od neskorého 17. storočia. Prečo práve vtedy a práve vo Francúzsku? Bol to čas Ludovíta XIV. s jeho „l'état c'est moi“ ako tou najstručnejšou definíciou novodobého absolutizmu, vlády s ústredným spravovaním spoločnosti pomocou dobre fungujúceho byrokratického aparátu a za výdatnej pomoci donucovania a násilia. Toto „najranejšie dovŕšenie moderného štátu“ (J. Burckhardt) dokázalo výrazne presadiť svoj vplyv aj v oblasti ducha.

V tom čase sa vo Francúzsku, v umení i v teórii, formovala a vrcholila klasicistická doktrína. Z pôvodných „talianskych žiakov a talianskych dedičov“ (A. Dresdner) sa Francúzi stali zavŕšiteľmi a vlastníkami klasicizmu ako spôsobu svojho vlastného umeleckého sebauvedomenia.

A prečo sa vo Francúzsku stala táto metóda jediným prejavom správneho vkusu? Ujal sa klasicizmus v tejto zemi tak rýchlo a tak úplne len preto, lebo svojím grand gout clarté a bienséance bol blízky povahe francúzskeho ducha? Prevládla tu idea zvrchovaného rozumu v umení i uvažovanie o ňom len vďaka vplyvu Descartovho génia?

Odpoveď treba hľadať nielen vo sfére ideí, ale aj v oblasti praktického života. Ten práve vtedy nadobúdala v krajine nové a zvláštne črty. Umenie, od ktorého sa po prvýkrát žiadalo – po prvýkrát tak jasne a bez okľúk –, aby namiesto náboženských ideálov vteľovalo ideály národnej slávy a vznešenosti, kládlo nové nároky aj na ekonomickú skutočnosť. Tých, ktorí mali toto umenie vytvárať, nemohli ponechať napospas existenčnej náhode. Bolo teda v záujme štátu dať umelcom a umeniu životný priestor v podobe nových inštitúcií.

Rozhodujúci krok týmto smerom vykonala parížska Kráľovská akadémia. Ona sa stala hlavným spojivom medzi umením a štátom. Dostala a prijala úlohu arbitra, ktorý na svojich pravidelných konferenciách jednal o osude umeleckých diel a ich autorov. V tom bola oveľa dogmatickejšia, fanatickejšia a servilnejšia ako ktorákoľvek z akadémii v Taliansku.

Prostredníctvom parížskej Kráľovskej akadémie vstúpili do umeleckého života dovtedy neznáme praktiky. Akadémia sústreďovala umelecké diela a dodávala ich svojmu patrónovi, kráľovskému dvoru. A ten jej zas poskytoval prostriedky na udeľovanie odmien, cien a titulov, na finančné podpory a penzie pre umelcov, na prenajímanie a výstavbu dielní a ateliérov. Tak sa všetko rozhodovanie vo veciach umelcov a umenia monopolizovalo v rukách štátu a zotrvalo pod jeho prísnu kontrolou.

A kritický zretel? Ten sa mohol preukázať len v jednom smere, v premeriavaní umeleckých diel pravidlami stanovenými klasicistickou teóriou a ideálnym vzorom – umeleckými dielami antiky. Uplatnil a rozvinul sa v nich vrozený francúzsky sklon k systematickosti, ochota prispôbiť sa a opierať sa o zhora dané pravidlá. Absolutistický štát tak priniesol do života metódy navlas podobné tým, ktoré mnohí z nás o dvestopäťdesiat rokov neskôr spoznali na vlastnej koži. A to je tá spomínaná analógia. No nie je to ešte zmienený paradox. Ten prišiel onedlho.

Francúzsko bolo aj prvou krajinou, v ktorej sa od čias klasicizmu do 19. storočia – teda oproti ostatnej Európe so značným predstihom – od základu menila štruktúra vzťahov v umení. Trhali sa staré zväzky medzi umením a spoločnosťou, autorom a dielom, dielom a divákom. A to sa ukázalo aj v nových potrebách a spôsoboch písania o umení.

Ak bol barok nástrojom ideí katolicizmu a vôle získať pre ňu masy, klasicizmus postrádal takúto jednotiacu vieru. Umenie prestávalo slúžiť „vyšším“ duchovným potrebám. Tak sa vytrácala funkčná a formová jednota výtvarných umení pod záštitou architektúry, a to znamenalo zánik väzieb umenia na verejnú potrebu, a teda stratu objednávateľa.

Umelec sa zrazu ocitol zoči-voči neznámej ekonomickej skutočnosti. Musel hľadať nový spôsob ako so svojím dielom predstúpiť pred diváka, musel si hľadať trh. Novonájdenou cestou umenia k publiku sa stali výstavy. Novonájdenou, nie novou, lebo výstavy boli známe už v renesančnom Taliansku. Počnúc salónom roku 1736 sa z výstav stali vrcholné udalosti parížskeho umeleckého života, prístupné širokej verejnosti. „Od začiatku tam bolo vidno množstvo zvedavcov všetkých tried a každého veku, ktorí obdivovali vystavené diela. Na otvorení bolo prítomných 30 000 osôb, o dva týždne neskôr to už bola polovica obyvateľov Paríža.“ A v štyridsiatych rokoch ich prišiel celý milión! Z obrazov, zavesených nahusto od podlahy až po strop, krátko po otvorení tie vrchné už vôbec nebolo vidno, celkom ich pokrývala sivá vrstva prachu zvrhnutého nohami návštevníkov (P. Grate). Zvedaví

Parížania živo debatovali o vystavených dielach a chceli počúvať mienku zasvätených. Tak sa zrodila potreba nového druhu čítania a nového druhu písania o umení.

Druhým podnetom vzniku recenzentskej kritiky sa stali noviny. Desiatky rokov po Ľudovítovi XIV. štátna moc, i keď chudobnejšia, bola ešte vždy dost' silná na to, aby si mohla ponechať právo rozhodovať ako o salónoch a o tom, čo sa tam má vystavovať, tak aj o novinách a o tom, čo a ako sa v nich má písať. Vystavovať sa smelo len to, čo schválila akademická porota. Akékoľvek negatívne recenzentské hodnotenie bolo teda nežiaduce a vďaka ostražitej cenzúre aj nemožné. Keď sa predsa len podarilo niečo prepašovať do novín, riskoval autor či iná zodpovedná osoba, že bude musieť podstúpiť niektorý zo stanovených trestov, napríklad dvadsaťštyri hodín až týždeň väzenia alebo podrobne sa zákazu uverejňovať recenzie výstav na celý jeden rok (B. R. Vipper).

A tu sme sa konečne dostali k tomu avizovanému paradoxu. Ak sa aj písanie o umení v rukách teoretikov klasicizmu obracalo k laikom, ak sa menilo na verejnú spoločenskú záležitosť a zameriavalo sa na diela práve vznikajúce, nové, teda súčasné, a tým plnilo časť z toho, čo chceme od kritiky dnes, predsa toto písanie nemalo niečo základné a rozhodujúce. Celkom mu chýbal kritický aspekt! Celé desiatky rokov takéto písanie bolo všetkým možným, len nie v pravom slova zmysle kritikou.

Ako sa však dá potom vysvetliť, čo je dobre známe, že francúzske „dix huitième“ bolo storočím tak silno a všeobecne kritickým? Napokon, bolo to storočie muža, ktorý prvý dal francúzskej kritike dušu – Diderota (A. Thibaudet).

Tá pravá kritickosť sa však nemohla preukázať a ani sa nepreukázala v novinových recenziách salónov. Objavila sa tam, kde sa písaniu nedala vnucovať poslušnosť. Jej nositeľom sa stal meštiak, ktorého význam pre spoločnosť ustavične rástol, zatiaľ čo jeho sociálne a politické postavenie tomuto významu ešte zďaleka nezodpovedalo. Preto sa vydal na cestu zápasu o väčší kus životného priestoru a o primerané miesto v občianskom živote i v oblasti ducha. Vypestoval a osvojil si polemický prístup k veciam, polemický štýl a jeho najvlastnejším prejavom sa stali diskusia, polemika, pamflet (J. Patočka). Tie sa, pravdaže, nedostali do novín, nachádzali si svoje vlastné miesto v samostatných brožúrach.

Ale to už je známe, i keď opäť nie celkom. Len v poslednom čase sa objavuje bádateľský záujem o podobnú tému, k akej kedysi mladú historičku umenia priviedol pokus vyrovnáť sa s direktívne vnucovanou pracovnou úlohou poctivým spôsobom: Nová literatúra vynáša na svetlo poznatky dost' neočakávané: že totiž ani brožúrová kritika nebola slobodná. Podliehala neobyčajne prísnej cenzúre, ba kontrolovali a zabavovali sa aj publikácie dovážané spoza francúzskych hraníc. Pozoruhodné sú najmä zistenia britského historika umenia Richarda Wrigleyho, prvý raz publikované v roku 1993 v knihe *The Origins of French Art Criticism*. I keď v nich nejde o vyhľadávanie paralel či analógií medzi podobou kritiky v kráľovskom absolutizme a v komunistickej totalite, predsa sú cenným príspevkom i k tejto téme.

Apropo, tá kritika kritiky šesťdesiatych rokov ako tímová práca sa v SAV napokon, nevedno prečo, nekonala. Vznikol len jeden spomínaný pokus o historickú štúdiu, ktorý potom dlhší čas samotársky odpočíval v ústavnom trezore.