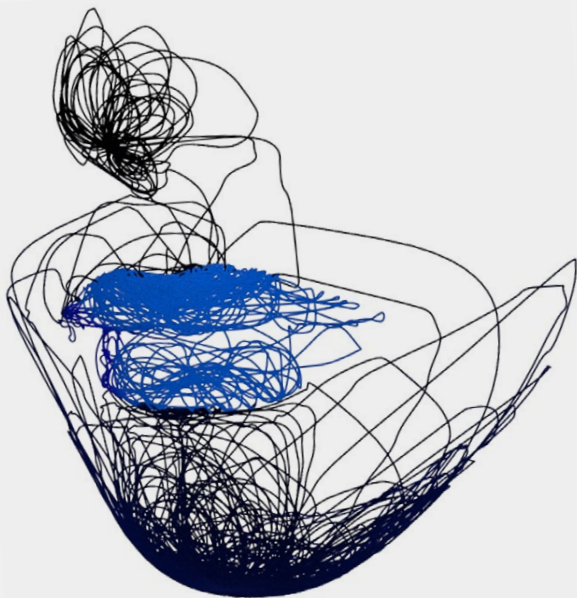


# Beznadějní romantici



Romantismus zde ztělesňuje odvetu vědě, osvícenství a rozumu; upřednostňování hloubky a složitosti před jasností a pokrokem. Za touto odezvou stojí frustrace z převahy literárnosti v umění; požadavku, že by umění mělo, stejně jako jazyk, něco označovat, být užitečné nebo morální. Do protikladu k této literárnosti stavím alegorii: v protikladu k identitě, existencialismus. V dílech těchto umělců nacházíme *vržení* – souboj s existencí charakterizovaný pozicí mimo a bez ochrany úkrytu, požitkářstvím, touhou, melancholií a silou.

A Touch of Pink  
— Alex Turgeon

When love is left out to dry  
Taken over by a single hate  
Hearts worn on a sleeve  
To permeate the foolishness.

Of strength a powerful more  
When threaded into unison  
Where knots that weave into my upside down stomach  
As my guts pour out  
Rose tinting the world into a touch of pink:

To rouge the cheeks while the lips  
Gasp for breath in the beauty that keeps the ribbon tied  
Keeping my head attached to my titled body of  
Statuesque in purist of stilted numb  
Keeps the hard earned fabric taught in the wind  
Catching gust of sail and breeze of bright

What terror has taken power to seat of thrones,  
To push love into the bin  
To spoil and curdle with misuse.

To find that it cannot be neither discarded nor disguised nor weak  
But more powerful in truth than a fraud composed of angst  
Or for a fickle finger of fate.

Část 1.:

## Svádění ke smrti: směrem k oživení romantismu

*Pokud se mládí podřídí [těmto pravidlům rozumu  
a sebekázně], pak výsledkem bude užitečný mladý člověk;  
a já bych dokonce doporučil jakémukoliv princovi udělat z něj  
svého poradce; bude to ale znamenat konec jeho lásky, a je-li  
umělcem, i konec jeho umění.*  
(J.W. von Goethe, *Utrpení mladého Werthera*, 1774)<sup>1</sup>

Užitečný mladý člověk! Nač vlastně? Od dob Aristotela byly mladí lidé obviňováni z rozkládání morálky, nedostatku odpovědnosti, z lehkovážnosti. Teď jsou právě mladí ti nejrozumnější. Stačí se podívat na Gretu, uvědomělost [pozn. wokeness], veganství – tyto nové mutace starých motivů občanského osvícení a zbožného prozření naznačují, že se karty obrátily. Román Jennifer Egan z roku 2010 *Návštěva z Goon Squad* končí scénou odehrávající se v asi deset let vzdálené budoucnosti, pokud tedy v takové situaci nejsme už teď, ve vysoce zabezpečeném Manhattanu s vrtulníky kroužící nad hlavami.<sup>11</sup> Jedna z postav, která byla v hlavním příběhu dítětem, je teď mladá žena: rychle mluvící, progresivní, vysoce vzdělaná, zcela racionální – všechno drží pevně ve svých rukou. Svým způsobem je diametrálním opakem Goetheho Werthera, jenž je neustále v mdlobách. Eganové román jsem poslouchal jako audioknihu, zatímco jsem trénoval na běžícím pásu v univerzitní tělocvičně. Byl jsem pohlcen snahou se v každém směru zdokonalit, abych se stal tím ideálním člověkem, rozsvíceným jako žárovka, ale chladným jako LED. Protože co z lásky? A z umění? Eganové silná mladá žena má všechno kromě smyslu, mám na mysli ten existenční, hluboký vztah k sobě samé, kontinuitě času a ostatním lidem. Jsem unaven z fungování na elektřinu; jsem unaven ze strachu.

Romantismus, stejně jako existencialismus, byl dlouho hluboce staromódní. Pojí se s nacionalismem, s *Bürgerturn*, s obrácením se zády světu a soustředěním se na své nitro; přisuzuje se mu spoluúčast na svém způsobem privilegovaném odevzdání se, svéhlavá lhostejnost, která je dopřána pouze těm, kteří skutečně netrpí kvůli stavu světa. Nic není vzdálenější od pravdy. Romantismus, jak budu polemizovat, je plný utrpení a zápasu, ačkoliv ne toho druhu, který by vzbuzoval lítost nebo vyžadoval politickou intervenci. A přesto chodíte do muzea, koukáte na ty malby a necítíte nic. Historie recepce to zpackala a něco tady nesedí; jejich idealismus je jako tlustá vrstva glazury, která se nás snaží udusit. Fluorescenční západy slunce nad gotickými ruinami Caspara Davida Friedricha působí absurdně, jsou jako obraz obrazu.

Až když se dostanete k realismu, k pouličním scénám, vráskám, tahům štětce – začnete znovu rozeznávat svět. A proto romantismus z moderního a současného umění téměř vymizel. Z času na čas na nás vyskočí jako závan nejasného spiritualismu – je považován za povznesení abstrakce – nebo jako pastiš, která je kritikou uznávaná skrze prizma postmodernismu jako druh meta-kýče. Děje se tak ale jenom proto, že se stal zcela všudypřítomný v každé druhé kulturní sféře. Jeho pochodeň byla předána, a sice ne malbě ani sochařství, ale skrze Wagnerovy opery a díky svému vzletnému a rozpačitému vztahu k dějinám i Hollywoodu, Disneymu, Netflixu a žebříčku top 40 v rádiu. Povrch romantismu byl odstředěný tak, aby vyhovoval kulturnímu mainstreamu následujících století – a není se čemu divit: byl prvním estetickým domorodcem osvětlené společnosti v procesu zavádění průmyslové výroby; estetikou úniku před skutečností pro věk války a odcizení.

Jenomže v průběhu toho, jak krize nabírají pořád další formy, si některé druhy nového romantismu i přes to všechno přirozeně našly své místo v současném umění: podívejme se na novou figurativní malbu, složenou z toho nebo onoho moderního malířského stylu – Picassova modrého období, fauvismu, nové věčnosti, Basquiata – ale v *queer* podobě, nebo nějak jinak zřetelně relevantní, jde o to se *tak přímo, jak je to jen možné* vztahovat k nějaké ušlechtilé a aktuální kauze. Jako takový není vlastně příliš odlišný od kteréhokoliv jiného trendu v současném umění – nese pseudovědecké, aktivistické, *inkluzivní* (rozuměj: spektakulární) aspekty – jde o to, aby si instituce mohly odškrtnout kolonku, tiskové zprávy se psaly prakticky samy, a našim svědomím je dopřáno uspokojení. Rozdíl je jenom v tom, že se nás dotkne pocit pochopení (těla!), ta staromódní intimita oleje a plátna, a v tom doteku tví předpokládaná romance. Ale to, kam tato úzkoprsá fixace na reprezentaci vede, jak poukázal Dean Kissick, je „vítězství literárnosti ve společnosti“, a co by mohlo být méně romantického?<sup>111</sup> Vizuální kulturu chápe skrze základní pojem jazyka, v kterém je vztah mezi označujícím a označovaným zásadní a daný; jedná se o logiku, která umění omezuje na to, co si myslíme, že říká a ne to, co *je*, nebo kam by mohlo vést, in situ, podvědomě. Tento typ umění je romantický jenom způsobem, jak byl romantismus *přijímán* a jak žil ve svém degradovaném záhrobní: jako sentimentální, konzervativní a konvenční. Mým záměrem je pojmut romantično spíš tak, jak bylo *koncipováno* a v záměrech se zjevvalo třeba v beznadějném Wertherovi, v Schillerově zobrazení zatvrzelé Marie, královny skotské, nebo třeba ve zlověstnější z Friedrichova maleb, *Mnich u moře*, jako vzpurné, odvážné a podvratné; stejně jako ve formě pichlavé a nepravděpodobné živné půdy pro ironii, existencialismus a studium podvědomí.

Mladá žena v románu Eganové je, jak by řekli Němci, a stejně jako Alžběta v Schillerově hře, Verkopft: to samé *ver* – jako ve *verliebt* a *verzweifelt* – popisující pocity Werthera, chudáčka – jenom

aplikované na mozkovou část. V nedávné adaptaci v Deutsches Theater v Berlíně měla Alžběta na sobě obrovskou, dutou, balón připomínající masku jako ilustraci.<sup>112</sup> Mimo svůj duchovní rytmus a s myslí fungující na plné obrátky uvízla ve stavu paniky, plná paranoje, že přijde o svobodu a moc, není schopná dělat rozhodnutí a přijmout za ně odpovědnost. Zní to povědomě? Marie, na druhou stranu, i když je fyzicky uvězněna, se cítí jako „putující v horách“: sjednocená s rozlehlou krajinou, ale přítom sama. Má blízko ke své vlastní lidskosti a tím vlastně i k Alžbětě. V novějších populárních interpretacích vztahu mezi Panenskou královnou a její katolickou sestrou, v dokudramatch z dílny BBC, dvou epických snímcích v hlavních rolích s Cate Blanchett, je Alžběta představena jako hrdinská dobyvatelka nových světů, je světlem, které ukazuje cestu k modernitě, zatímco královna skotská je prezentována jako ohavný pozůstatek minulosti, žena přesvědčená, že je těhotná, ač ve skutečnosti pod srdcem nosí jenom zhoubný nádor. O stavu kultury se toho můžeme hodně dozvědět z toho, jak interpretujeme příběhy, které nám byly předány. Vydávat Marii za pomatenou ukazuje na náš dětinský strach ze tmy, ze smrti, z toho co je uvnitř nás.

Významný německý spisovatel Thomas Mann charakterizoval romantično jako záležitost onoho světa; „iracionální a démonické, což ovšem také znamená blíž skutečnému zdroji života.“<sup>113</sup> Romantično, jak řekl, reprezentuje kontrarevoluci „vůči filozofickému intelektualismu a racionalitě osvícenství; hudba je revoltou vůči literatuře, mysticismus revoltou vůči jednoznačnosti“

Ať je romantismus jakýkoliv, tak určitě ne slabý a tesklivý, je hloubkou, která se zároveň zdá být silou, podstatou, pesimismem upřímnosti... Goethe lakonicky definoval klasické jako zdravé a romantické jako morbidní. Ta definice bolí všechny, kteří romantismus milují i se všemi jeho hříchy a neřestmi. Nedá se ale popřít, že i ve svých nejkrásnějších, nejéteričtějších aspektech, kdy se populární poji se vznešeným, nese ve svém srdci zárodek morbidity, stejně jako v sobě růže nese červa; jeho nejniternější vlastností je svůdnost, svůdnost ke smrti.

Tato Mannova přednáška s názvem *Německo a Němci* byla prezentována ve Washingtonu D.C. na sklonku května roku 1945 – tedy okamžiku, kdy červ do značné míry přemohl růži. Přesto se Mann zastával nejednoznačnosti; abychom nevnímalí hnilobu a smrt jako oddělené a porazitelné, nýbrž jako nezbytně inherentní. Goetheho definice může přinášet bolest jenom tomu, kdo od umění vyžaduje, aby ho vedlo ke zdraví a morálce. Ale Mann také řekl, že zločiny německého národa byly páchany z pozice idealismu cizího reality a odtrženého od světa. Tento idealismus je romantismus bez nemoci, bez ruin – není to ten romantismus, který Mann miloval „i s jeho hříchy a neřestmi“; ne ten beznadějný druh – ne tento druh.

Barrage  
— *Leda Bourgogne*

When I kiss you my lips lose  
contour, they swell like balloons  
filled with arterial blood  
spilling over, in my head, running down  
our frail white legs  
cooled from the wind  
or general malaise; the hair  
tiny, laughable obstacles  
on a path to sensual anarchy  
an erratic dance into the unknown

This liquid organ knows  
no gravity  
no outer force  
it flows down  
and outwards of its own accord  
into the ruins of our defeat  
into the roots of our disbelief  
into the well of our fainting heartbeat

Orange sheets swathe us in patterns  
I never thought I would learn to like them  
*It's impossible to have white bedsheets  
if one grew up with patterned  
and colored ones, you said*

Your bed is too soft, we cannot get up any earlier  
our faintly wrinkled backs melt with the linen  
my skin starts to flake and disperses  
itself in bigger patches around your head  
and butter-milky belly, what a fiesta  
what a *barrage*, I thought  
as I was picking up the pieces  
when the skinning was over  
and the transformation  
complete

I put those pieces on a dusty shelf  
we look at them like antique porcelain, like exotic shells  
collected from a moon-white beach  
covered in thick swathes of melancholia

I didn't know love could mean letting go  
of all the elaborate corsets I had sewn for myself  
during the hours of nights where sleep is a wish  
that love was active deconstruction  
of buildings conceived in grandiose vision  
a violent force of discharged energies  
emotions, manifested as rivers in my veins  
bulging on my hands when I touch  
you the way I was taught  
women were touched only by men

We became skin- and homeless  
in the most familiar environment  
we lost our intricately constructed  
self-concepts to Tara

Mother of liberty  
we built a concept of our own  
a new image emerged, but I'm willing to conspire  
If it takes me to the heart  
of your imperfect soul  
tainted by grace

As I am writing this, I'm hunched again, the swallows  
are louder than ever before, even though I am in a city  
what if they try to tell us something important?

*Leave.*  
leave  
before  
the house  
burns down.  
Leave this house  
is burning down.

Část 2.:

## Ironie, ex-istence, alegorie

Ironie je důležité a náročné téma, s nímž je nutno se konfrontovat při zaobírání se dílem Tobiase Spichtiga, jakkoliv může působit drze a odměřeně. Ironie má nicméně v romantickém smyslu mnohem závažnější podhoubí než jenom uštěpačně říct jednu věc a myslet druhou. V návaznosti na myšlenky Sokrata, Hegela a Schlegela, jenž je klíčovou postavou německého romantismu, definoval dánský filozof Søren Kierkegaard ironické jako to individuální, odtržené od tradičních hodnot kolektivitu: shledat sebe sama odlišným od toho, co vnímáme jako ten druhý.<sup>VI</sup> Ironie přísluší k přelomovému momentu v dějinách, kdy „se subjektivita poprvé dostala do popředí“; byl to moment, kdy přestal fungovat zavedený řád věcí. Jinými slovy: modernita jako průtrž; jistý typ uvědomování si sebe sama, pocit bytí vnímaného zvějšku. Ironie je tedy existencialistická pozice – první krok k vyrovnání se s tím, co vlastně existence na světě obnáší – a jako taková je často plná potíží a osamění. Není možné být ironický společně.

Spichtigovy lednice – shluk téměř blokující vstup do galerie – představují délku paže, nebo i několika, která člověka chrání od zmatků souvisejících se zúčtováním s existencí. Kierkegaard mluvil o nacházení boha jako o pocitu dokonalého smíru, přestože jste ztracen v moři o rozloze 70 000 sáhů – sáh je měrnou jednotkou založenou na rozpětí roztažených paží. Ironické, nebo jeho blízký příbuzný Estetické, se možná navzájem považují za rozdílné, ale jsou stejně nejisté v tom, jestli těch 70 000 sáhů je skutečně pro ně; jestli tam jde nalézt smír, nebo přesněji, jestli vůbec smír stojí za to. Protože i na nejistotě je něco strhující, na tom chvění se na prahu rozhodnutí. Ten neobyčejný pŕvab „toho předtím“, „toho ještě nepoznaného“ je něco, co se nedá získat zpět. Básník Novalis napsal, že „Všechno vzdálené se mění v poezii: vzdálené hory, vzdálené události: všechno se stává romantickým.“ A stejně tak připoutanost k odloučení typická pro Ironické má do činění s uchováváním vzdálenosti nutné k lepšímu výhledu; k uchování krásy, nebo jak je tomu ve Spichtigově případě: ve svém způsobem schátralém přestrojení adekvátním naší době, na vzdálenost 24 nefunkčních lednic.

Goethe, jak poukázal Mann, duší klasik – se brzy cítil zahanben nevyzpytatelností svého truchlivého protagonisty. V roce 1787 byla publikována přepracovaná verze Werthera s jedním malým, avšak životně důležitým, nebo spíš fatálním rozdílem: když se na konci večírku Werther a jeho milovaná Lotte podívají ven z okna, kde právě začíná pršet, oba dva současně zvolají jméno básníka – Klopstock! – známého mezi proto-romantiky hnutí Sturm und Drang, jehož byl Goethe za svého mládí součástí. A jen pomoci

této jediné změny se autorovi podařilo zasít ten stříbrný blesk ironie, odhalit sebeuvědomení. Mladí milenci se najednou necítí být – jako tomu bylo v původní verzi – spontánně, nefalšovaně spjati chvilkovou úplností s přírodou, nýbrž ranní déšť čtou skrze Klopstocka a poetické *dychtění* po úplnosti. Toto dychtění je neoddelitelné spjato s plížícím se vědomím, že nejenom je tato úplnost nadobro znemožněna vztahem jazyka a bytí, poezie navíc čerpá svou krásu a energii ze samotné její absence. A proto Spichtigova malba s názvem *Weinen* nemluví o pláči jako takovém, ale o pláči jako o pojmu; současně pláč i ne-pláč. Zároveň to ale není tak, že by Lotte a Werther ve verzi z roku 1787 necítili nic; jde jen o to, že necítí zcela a ryze *jednu jedinou* věc – jsou rozpolceni: Smutní už za odcházejícím momentem a ztrátou, která vzniká mezi chvilkou a jejím otiskem v jazyku, a přece si libují v mistrovství té posmrtné masky.

Skok od Spichtigovi ironie k téměř bezuzdné, bezohledné hlubokomyslnosti je zjevné v díle Henrika Olaie Kaarsteina. Nejsou ale obě pozice motivovány stejným vážným uvědomováním si nemožnosti na jedné straně a nedozírné hloubky na straně druhé? V romantické malbě bylo okno používáno jako mocný symbol pro nenaplněnou touhu, stojící na prahu mezi interiérem a záhadným nebo idealizovaným neznámem. Ale Kaarsteinovy tři malby oken na slaměných rohožích nepoukazují na žádný horizont. Namísto toho oplývají složitostí přecházející až téměř v obsesivnost, jako kdyby byly zkroucené z lidských vnitřností, nebo jako kdyby nejintimnější poblouznění pubertální fanyanky dostalo zároveň něžnou a přes svou křehkost i vzpurnou podobu. Proudí tam zvláštní energie – ze stop po škrábancích na okenních sklech, ve způsobu, kterým je dekupáž nasákla barvou – ta energie vychází z hněvu nebo bolesti, ale přesto Kaarstein pracuje až na doraz se světlem záměrně bludného sentimentalismu: naděje uprostřed a priori beznaděje; okna, ale na dívání se dovnitř.

Ve svých spisech o struktuře romantického obrazu argumentuje Paul de Man, že „poezie devatenáctého století znovu prožívá a reprezentuje dobrodružství tohoto selhání“ – umění prohrálo ve svém úmyslu „být“ a ne jenom neustále „vznikat“ – „v neustálé rozmanitosti forem a verzí.“<sup>viii</sup> To nekonečné znovuprožívání dobrodružství selhání, ty neúnavné srážky se skoro-stí bytí umění ve světě, jsou aspekty, které mi v souvislosti s Kaarsteinovým modusem operandi připadají velmi pravdivé. Možná je jeho dílo, stejně jako Spichtigovo, ironické ve smyslu, že se objevila trhlina, která jej staví na vnější stranu, ale on na to přece jen reaguje odlišně: rozbité okno nahradí – naivně, nahodile – jeho přesnou kopií ze slámy. Trhlina protíná průhledný povrch a on vnímá jako svoji práci, svoji povinnost jakožto umělce, opravit to pomocí ozdoby. Jeho klíčové díry z plexiskla jsou jakoby pospojovány květy a zářícími paprsky barvy. Jako by říkal: „Tam je to už opravené.“ Mezitím se zevnitř všechno chvěje.

Dobrodružství neustálého vznikání – odložené vydání ve smyčce – se také odvíjí ve videoinstalaci *Uterusland* Raphaely Vogel. Jak je v její tvorbě obvyklé, Vogel samotná je v centru své vlastní kosmologie, zcela ve svém bytí oddělena od ostatních. Nalezneme ji, jak se řítí nekonečným tobogánem, jako by se klouzala dolů střevem, zatímco v ruce svírá panenku. Je simultánně rozena i rodí; v očekávání zahájení života, přičemž je trávena; V protikladu ke Kaarsteinově instalaci s okny tvořeným předělem mezi vlastním já a vlastním vnitřkem, Vogelová inscenuje úplné ponoření se; vnitřek tak blízký, že nejde vidět. A skrze tuto radikální blízkost, ještě víc zjitřenou zvukem a měřítkem, se vynořuje svého druhu komprimované *Dasein*; bytí „opodál“, což je zároveň *na tomto místě*. Podle Heideggera slovo existence znamená „stát vně“, ale v díle *Uterusland* je to právě vnitřek, ne vnějšek, který utváří hmotu bytí.<sup>viii</sup>

Pomocí této kolísavé oscilace – dokonce svého druhu kolapsu – se přibližujeme k podstatě kritikou utiskovaného potenciálu romantismu. Romantismus je nepohodlně usazen mezi Barokem a Klasicismem, a vítězství druhého zmíněného ho tahá směrem k jednoznačnosti, stručnosti, půvabu a krásě; jinými slovy, k symbolu jako dominantní struktuře. V umělecké teorii klasicismu byl symbol králem. Ale vedle „toho profánního konceptu“, jak argumentuje Walter Benjamin, se vyvinul zlověstnější, stigmatizovaný protějšek, „aby sloužil jako temné pozadí, na kterém by vynikl jasný svět symbolů“: alegorie.<sup>ix</sup> A temné pozadí je navíc mnohem zajímavější. Podle Benjamina je symbol definovaný „jako znak pro ideje, který je soběstačný, koncentrovaný, a který neotřesitelně zůstává sám sebou,“ zatímco alegorie je „postupně se rozvíjející, dramaticky pohyblivá, dynamická reprezentace idejí, která nabyla samotné proměnlivosti času.“ Základní charakteristikou alegorie je nejednoznačnost, píše Benjamin, bohatost, extravagance: „vždy je protipólem jasnosti a jednoty významu.“ Vpád alegorie by tedy mohl „být popsán jako hrubé narušení klidu a rozvrat zákona a pořádku v umění“ – je dokonalým protílkem vůči vítězství literárnosti.

Alegorický temperament bují v díle *Uterusland*, v kterém se Raphaela Vogel zdá současně být na vrcholu života i rodičkou, současně v centru dění i mimo něj; tekutá, plynoucí jako čas a dramaticky pohyblivá. Pro Goetheho, který nenáviděl alegorii za způsob, jakým naráží na povrch vyvážené ekonomie přírody, by to nebyla hezká podivná. Nebyl by také nadšený z toho, jak málo z jeho teorie rostlinné morfologie se dostalo do kreseb, soch a textilních maleb Ledy Bourgogne: myšlenky, že každá vývojová fáze je „manifestací něčeho vnitřního“. V díle Bourgogne je všechno v tou samou chvíli tělem, objektem, abstrakcí; rozkládá se i vrací zpátky k žití. Teleologie a řád tam neexistují. Každá čára je vlasem, tepnou i stehem. V díle *Spy* vychází z tváře uvnitř oka oblak kouře; v díle *Profusion* se dvě těla vynoří zpoza rozpadající se zdi. Tetování bují jako ozdoba, která je současně pouhým doplňkem i základním stavebním prvkem; tam,



kde jako na textilních malbách pokožka není nahá, nýbrž je svým vlastním převlekem. Je za tím něco nepřírozeného, co ale zároveň působí hluboce instinktivně. Určitě tam nalezneme, jak psal Goethe, „něco uvnitř“, nemanifestuje se to ale v podobě sama sebe, možná dokonce bez sama sebe, nebo je vlastní „já“ jen řada otázek – jak Bourgeois píše ve své básni o dvou „já“, probuzených příliš pozdě ve stejné posteli. Svlékají se z kůže, jejich šupiny opadávají a pomalu se rozplývají do nicoty: „jaký to *přívál*“.

Thomas Mann popsals romantismus jako mít „podivný a psychologicky nesmírně plodný vztah k nemoci.“ „Z tohoto pohledu,“ říká, „byla i psychoanalýza odnož romantismu.“ Benjamin argumentuje tím, že „u alegorie je pozorovatel konfrontovaný s *Hippokratovou tváří* dějin ve formě zkamenělé, prapůvodní krajiny. Všechno, co bylo na dějinách od začátku předčasné, plné žalu, neúspěšné, je vyjádřené na tváři, nebo spíš na hlavě smrti. „Ta smrt, o které zde mluvíme, není koncem, nýbrž, stejně jako počátek v díle *Uterusland*, souvislým a bohatým procesem. Bourgeois vytváří krajinu ze zkamenělých stojanů na CD, jsou jako kostlivci svíjející se na své cestě pryč z objektivnosti a do nějaké formy ex-istence, čímž podávají svědectví o smrti jako o transformační síle. A právě ta velká morbidnost romantismu, jeho klamnost, jak píše Benjamin, je to, čemu schází „všechny klasicistní proporce, všechna lidskost,“ ale pořád je „formou, ve které je lidská podřízenost přírodě nejvíc zřetelná.“ Abychom přišli na naši podřízenost přírodě jinak, než jazykem vědy nebo zraněnou hlubokomyslností, ale pomocí rafinovanosti a extravagance – skrze alegorie, které nás matou a rozkládají se nám před očima – to měl snad Mann na mysli, když mluvil o „pesimismu upřímnosti“.

Romantická citlivost si může přidat pesimismus k řadě ostatních temných afektů: k nihilismu, tomu následovníku kierkegaardovské ironie, a k melancholii. Ruina, abychom se vrátili zpátky k Friedrichovu oblíbenému motivu, který jsem tak promptně zavrhl jakožto absurdní, dusivý – je architektonickou vizi melancholie. Ve své vynikající esej *Alegorický impuls* píše Craig Owens o alegorii jako o přístupu spíš než technice, přičemž se jedná o přístup plný melancholie.<sup>X</sup> Romantická touha po ruinách čte krajinu alegoricky, jako druh rukopisu, ve vrstvách. Benjamin také řekl, že alegorie jsou ve sféře myšlenek to, co jsou ruiny ve sféře věcí. A všechno se to propojuje v malém intenzivním díle od Alex Turgeon. Jen z určitých úhlů a zblízka můžete skrz černé nátěry inkoustu uvidět lept slavného italského archeologa a umělce Giovanniho Battisty Piranesiho (1720 – 1778). Piranesi zobrazil pozůstatky římské antiky do nejmenšího detailu, všechny ty rozpadající se sloupy i bezhlavé sochy. V polovině osmnáctého století byl jedním z prvních, kteří jim věnovali pozornost *jakožto ruinám*, čímž předznamenal ten velmi moderní pocit úzkosti, který můžeme najít i ve Friedrichových gotických chrámech a v pošetilosti romantické zahradní architektury.

Podobně jako Piranesiho neustále tak trochu chimérické originály, je i Turgeonovo dílo složeno z několika leptů a z břitvy propašované z díla Henrika Olesena. Tiskl na něj stále nové a nové vrstvy, až se stalo téměř neviditelným.

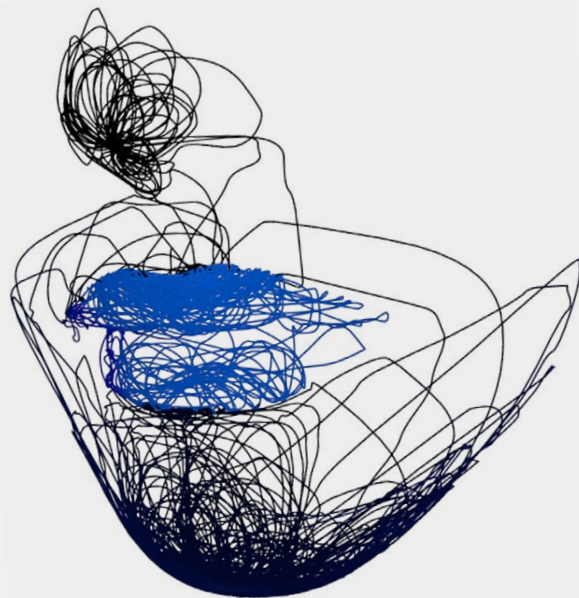
Soubor Turgeonových kolážových maleb dál potvrzuje tuto tezi o kráse a jejím znetvoření; a o lásce jako nekonečných okovech, pohromě, stavu úpadku. V díle *Blue Eyes* udělal Turgeon z obrácené postavené hlavy Ryana Philippea *Hippokratovu tvář*. Je to jen jedna z částí triptychu, která dochází k závěru, že mužnost je v ruinách; je tím, co bylo pořád ztraceno, a přesto neustále předmětem touhy; zasazeno do dějin, a přece zcela vymyšlené. Jde o logiku mizení přidáváním a způsob nalézání receptu na krásu v jejím rozkladu. Text napsaný Turgeonem v roce 2020 *How to build a home in a house on fire?* [pozn. *Jak si vybudovat domov v hořícím domě?*] kladl několik otázek, které jsem nemohl dostat z hlavy: „Co může být výsledkem toho beznadějného románku, jenž dohání rozklad k nádhernému podřízení se? Jak může být rozklad aktem romantického úsilí?“ Turgeonova otevřenost vůči rozkladu, tak podivně plná naděje ve své beznaději, je emblematická pro díla všech výše zmíněných umělců, a do jisté míry vysvětluje lacinost, která je jim všem společná, ty rozřepené konečky, ochotu k rozpadu. V té ochotě se ukrývá také touha k moci, úplně v protikladu k té Alžbětině ze Schillerove hry. V díle Raphaely Vogel *Prokon*, představujícím sval obrovských vidlí na seno, nezaznamenáme v jakoby čarodějnou mocí ovládané kameře žádnou paniku nebo strach. A právě toto – kromě poezie, přístupu, krásy – je to, co mě s konečnou platností přesvědčuje o této odnoži romantismu: síla a odvaha. Ty skutečně nejkřehčí, nejméně pravděpodobné věci na světě.

#### Poznámky

- |     |   |      |   |
|-----|---|------|---|
| I   | Goethe, Johann Wolfgang von, <i>Utřpení mladého Werthera</i> [1774] (překlad Bayard Quincy Morgan), London: Alma Classics, 2010.  | VI   | Viz Kierkegaard, Søren, <i>On the Concept of Irony with Continual Reference to Socrates</i> [1841].   |
| II  | Egan, Jennifer, <i>A Visit From the Goon Squad</i> , New York: Alfred A. Knopf, 2010.   | VII  | de Man, Paul, <i>The Rhetoric of Romanticism</i> , New York: Columbia University Press, 1983.   |
| III | Kissick, Dean, 'The rise of bad figurative painting' in <i>The Spectator</i> , 30 January, 2021, < <a href="https://www.spectator.co.uk/article/the-rise-of-bad-figurative-painting-">https://www.spectator.co.uk/article/the-rise-of-bad-figurative-painting-</a> >. | VIII | Thomas D. Trummer píše o konceptu ex-istence ve Vogelově díle ve své esej 'Where Fear and Geometry Intersect' in Raphaely Vogel: <i>Bellend bin ich aufgewacht</i> , Kunsthaus Bregenz, 2020. |
| IV  | Produkce hry Maria Stuart Friedricha Schillera [1800] v podání Anne Lenk pro Deutsches Theater Berlin, 2021. Kostýmy navrhla Sibylle Wallum.  | IX   | Benjamin, Walter, <i>The Origin of German Tragic Drama</i> [1928] (trans. John Osborne), London: Verso, 2009.   |
| V   | Mann, Thomas, 'Germany and the Germans' [1945]. Publikováno v mém překladu. 'Tyskland og Tyskerne' in <i>Mellem Kultur og Politik: Taler og Essays 1926-1953</i> (ed. Niels Barfoed), Copenhagen: Gyldendal, 1965.  | X    | Owens, Craig, 'The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism' in <i>October</i> , Vol. 12 (Spring, 1980), pp. 67-86. MIT Press.   |

Vystavují: Leda Bourgogne,  
Henrik Olai Kaarstein,  
Tobias Spichtig,  
Alex Turgeon  
a Raphaela Vogel

## Beznadějní romantici



Grafický design a ilustrace na obálce: Jan Brož

Romantismus zde ztělesňuje odvetu vědě, osvícenství a rozumu; upřednostňování hloubky a složitosti před jasností a pokrokem. Za touto odezvou stojí frustrace z převahy literárnosti v umění; požadavku, že by umění mělo, stejně jako jazyk, něco označovat, být užitečné nebo morální. Do protikladu k této literárnosti stavím alegorii: v protikladu k identitě, existencialismus. V dílech těchto umělců nacházíme *vržení* – souboj s existencí charakterizovaný pozicí mimo a bez ochrany úkrytu, požitkářstvím, touhou, melancholií a silou.

Projekt byl laskavě podpořen Arts Council Norway a Goethe-Institutem v Praze.

 Arts Council  
Norway

 GOETHE-INSTITUT

Centre for Contemporary Art Futura  
Holečkova 49, 150 00 Praha 5  
st-ne / wed-sun 11:00-18:00  
[www.futura-prague.com](http://www.futura-prague.com)

Supported by Ministry of Culture of the  
Czech Republic and The City of Prague.  
Podpořeno Ministerstvem kultury České  
republiky a Magistrátem hl. m. Prahy.

Kurátor: Kristian Vistrup Madsen