

eseje

UMĚNÍ

ve  
století  
vědy

# JEDNA KULTURA A NOVÁ SENZIBILITA

V několika posledních letech bylo hodně diskusí o nebezpečné propasti, která se otevřela mezi „dvěma kulturami“, literárně uměleckou a vědeckou, před nějakými dvěma stoletími, s příchodem průmyslové revoluce. Podle této diagnózy by měl každý inteligentní a orientovaný moderní člověk žít výlučně v jedné z kultur a zároveň se stranit druhé. Měly by se ho týkat jiné dokumenty, jiné techniky a jiné problémy než toho odnaproti; jeho jazyk by se měl lišit. A co je nejdůležitější, mohutně se má odlišovat i typ úsilí, věnovaného osvojení jedné z obou kultur. Neboť jen kulturu literárně uměleckou máme za všeobecnou. Týká se člověka pokud je člověkem; je to kultura, nebo spíše to podněcuje kulturu v tom smyslu, jak ji definuje Ortega y Gasset: je to to, co v člověku zůstane, když zapomene všechno, co kdy četl. Naopak vědecká kultura je kulturou specialistů; je založena na nezapomínání a je uspořádána tak, že to vyžaduje naprosté a oddané úsilí o pochopení. Zatímco literárně umělecká kultura žádá internalizaci, pohlcování — či vzdělaněji pěstování — vědecká kultura vede k akumulaci a externalizaci, vedoucí skrze složité přístroje a řešení problémů a specifické techniky k naprostému zvládnutí věci.

Ačkoli T. S. Eliot odvozoval propast mezi oběma kulturami od událostí v moderních dějinách vzdálenějších, ve své proslulé eseji mluvil o „disociaci senzibility“, jež se udála v 17. století, spojování problému s průmyslovou revolucí se mi zdá výstižnější. Existuje jaksi dějinná antipatie mnoha literárních intelektuálů a umělců k těm změnám, jež charakterizují moderní společnost — především k industrializaci a k těm jejím důsledkům, které každý zakouší na své vlastní kůži, jako šíření obrovitých neosobních měst a převládání anonymního stylu městského života. Nezáleží moc na tom, je-li industrializace, zplodenec moderní „vědy“, viděna na

modelu devatenáctého a časného dvacátého století, jako ohlušující a kouřící umělé pochody, které zneuctívají přírodu a standardizují kulturu, či na novější modelu čistotné automatizované technologie, která přichází na svět v druhé polovině dvacátého věku. Usuzování bylo většinou jedno a totéž. Lidé od literatury cítili, že nová věda a nová technika zasahuje a ovlivňuje sám stav lidství, a tak si změnu ošklivili a děsili se jí. Ale tito lidé od literatury, ať už myslíme Emersona a Thoreaua a Ruskina v devatenáctém století, nebo intelektuály dvacátého století hovořící o jakési nové nepochopitelnosti a odcizenosti moderní společnosti, tito lidé jsou nevyhnutelně v defenzivě. Vědí dobře, že vědecká kultura, jakož i příchod stroje, se zastavit nedá.

Standardní odpovědí na problém „dvou kultur“ — a tento spor tu byl dlouhá desetiletí před hrubým a maloměšťáckým postavením problému v té proslulé, několik let staré přednášce C. P. Snowa — bylo prostoduché obraňování funkce umění (a to v rámci ještě vágnější ideologie „humanismu“), nebo předčasná kapitulace uměleckého konání před vědou. V druhé z odpovědí nemám na mysli nějaké vědecké šosáctví (jakož i šosáctví vědeckých soupeřníků mezi umělci a filozofy), které odvrhuje umění jako nepřesné, nepravidelné hraní, a to ještě v nejlepším případě. Mluvím o vážných pochybách, které vyvstaly mezi lidmi vášnivě oddanými umění. Opětovně byla zpochybňována úloha individuálního umělce zaujatého výrobou unikátních objektů pro radost i pro vychovávání svědomí a sensibility. Někteří literární intelektuálové a umělci zašli tak daleko, že prorokují konec uměnotvorné činnosti člověka. V automatizované vědecké společnosti bude umění nefunkční a neúčelné.

Šoudím však, že takový závěr je jednoduše neodůvodněný. Celý problém se mi zdá postaven nějak zjednodušeně. Neboť otázka „dvou kultur“ předpokládá, že věda a technika se mění, že jsou v pohybu, zatímco umění jsou statická, splňující jakousi trvalou generickou lidskou funkci (útěchy? vzdělávání? rozptýlení?). Jen na základě tohoto falešného předpokladu se dá usuzovat, že by umění mohla být v nebezpečí zastarání.

V umění není pokroku v tom smyslu, jako je pokrok ve vědě a technice. Ale umění se vyvíjí a mění. Jen v naší době se například umění postupně mění na území specialistů. Nejzajímavější a nejtvořivější umění naší doby *není* rovnou přístupné lidem, kteří prošli jen obecnou výchovou; žádá zvláštní úsilí; mluví zvláštní řečí. Hudba Milтона Babbitta a Mortona

Feldmana, malba Marka Rothkoa a Franka Stelly, tanec Merce Cunninghamové a Jamese Waringa potřebují takovou výchovu senzibility, která se obtížností a délkou vyrovná přinejmenším zvládnutí základů fyziky nebo strojařiny. (Ze všech uměleckých odvětví jen román, aspoň americký román, neposkytuje takové příklady). Paralela mezi ztíženou pochopitelností současného umění a moderní vědy je příliš zřejmá, než aby se dala přehlédnout. Jinou podobností s kulturou vědeckou je u moderního umění historické povědomí. Nejzajímavější díla současného umění jsou plna odkazů na historii daného média; pokud komentují minulé umění, požadují znalost aspoň nedávné minulosti. Jak zdůraznil Harold Rosenberg, současné obrazy jsou samy určitým aktem kritiky, stejně jako jsou aktem novotvoření. Stejný argument může platit i o mnoha současných dílech filmových, hudebních, tanečních, básnických a (v Evropě) prozaických. Opět se tu dá stopovat podobnost se stylem vědy — tentokráte s jejím kumulativním aspektem.

Konflikt mezi „dvěma kulturami“ je fakticky iluze, je to časový jev zrozený obdobím hlubokých a matoucích historických proměn. Nejsme ani tak svědky konfliktu mezi kulturami, jako vytváření nového (a potenciálně jednotného) druhu senzibility (citlivosti a vnímavosti). Nová senzibilita je nutně zakořeněna v našich zkušenostech, zkušenostech v dějinách humanitty nových — v nejvyšší společenské a fyzické pohyblivosti; v přeplněnosti lidské scény (kde se lidé i materiální statky zmnožují závratným tempem); v dostupnosti nových vjemů jako je rychlost (fyzická rychlost, jako cesta letadlem; rychlost obrazů, jako biograf); a v pankulturním, všeobecném zorném poli, v němž se umělecké objekty ocitají díky masovým reprodukčním technikám.

Tak se před námi realizuje ne snad odchod umění ze scény, ale transformace funkce umění. Umění, jež v lidské společnosti povstalo jako magický a náboženský úkon a přešlo do techniky na zobrazování a komentování světské skutečnosti, začalo si v naší době osobovat novou funkci — ani náboženskou, ani služebnou sekularizované náboženské funkci, ani výhradně světskou či znesvěcující (což je pojem, který se zhroutl, když jeho opak, „náboženské“ nebo „posvěcené“ sejde věkem). Umění je nový druh nástroje, nástroje na pozměňování vědomí a organizování nových modů senzibility. A prostředky, jimiž se umění pěstuje, došly radikálního rozmnožení. Umělci se docela museli stát uvědomělými estetiky, aby vyhověli této nové funkci (spíš pocítované než

formulované): bez ustání se s pochybami obrací na své prostředky, své materiály a metody. Zhusta se jeví hlavním úsilím mnoha umělců zvládnání a využívání nových materiálů a metod odvozených z mimouměleckých pramenů — například z průmyslových technologií, z komerčních procesů a obrazností, ze zcela soukromých a subjektivních fantazií a snů. Malíři se už necítí vázání na plátno a malbu, ale užívají chlapů, fotografií, vosku, písku, pneumatik od bicyklů, vlastních kartáčků na zuby a ponožek. Hudebníci sáhli za zvuky tradičních nástrojů a užívají upravené nástroje a (zpravidla z pásky) syntetických zvuků a průmyslových hluků.

Tím byly uvedeny v potaz všechny druhy konvenčních hranic: nejen hranice mezi „vědeckou“ a „literárně-uměleckou“ kulturou, nebo hranice mezi „uměním“ a „nikoli uměním“; ale také mnohé zavedené distinkce uvnitř světa kultury samého — hranice mezi formou a obsahem, mezi legračním a vážným, jakož i mezi „vysokou“ a „nízkou“ kulturou (což býval speciální koníček literárních intelektuálů).

Rozlišování mezi „vysokou“ a „nízkou“ (nebo „masovou“ nebo „populární“) kulturou je částečně založeno na hodnocení rozdílů mezi jedinečnými a masově vyráběnými objekty. V době techniky masové reprodukce mělo dílo vážného umělce zvláštní hodnotu proto, že bylo jedinečné, protože neneslo individuální, osobní podpis. Díla populární kultury (a do této kategorie býval zahrnován dlouho i film) byla pokládána za méně hodnotná, protože to byly objekty vyráběné, jež nenesly pečeť individuality — byly skupinovými vývary určenými nediferencovanému obecenstvu. Ale ve světle současné umělecké praxe se tato distinkce jeví nesmírně mělkou. Mnoho vážných uměleckých děl posledních desetiletí má záměrně neosobní charakter. Umělecké dílo se uplatňuje spíše jako „objekt“ (i jako vyráběný či masově produkovaný objekt odvozený z populárních umění), než jako „individuální osobní výraz“.

Zkoumání neosobního (a transpersonálního) v současném umění je nový klasicismus; přinejmenším dominuje ve většině zajímavého umění dneška reakce proti něčemu, co se chápe jako romantický duch. Dnešní umění je ve svém příklonu k chladu, ve svém odmítání toho, co pokládá za sentimentalitu, ve svém smyslu pro „výzkum“ a „problémy“ blíže duchu vědy než duchu staromódně pojímaného umění. Často je dílo umělce představováno už pouhou jeho myšlenkou, jeho koncepcí. Je to samozřejmě běžnou praxí v architektuře. A dá se zde vzpomenout, že renesanční malíři často nechávali

své studenty vypracovat části svých pláten, a že v době rozkvětu koncerta bývala kadence na konci první věty zůstavena nápaditostí a libostí interpreta sólového partu. Ale podobné postupy mají dnes, v současné postromantické éře umění, význam jiný, význam spíše polemický.

Malíři jako Joseph Albers, Ellsworth Kelly a Andy Warhol dávají části svých děl, třeba vlastní kolorování, za úkol kamarádovi nebo místnímu zahradníku; hudebníci jako Stockhausen, John Cage a Luigi Nono otevírají dveře k aktivní spolupráci interpretů tím, že počítají někdy s náhodnými efekty, se změnami v pořadí oddílů partitury a s improvizacemi — což všechno znamená, že mění základní pravidla, která většina z nás užívá k rozpoznání uměleckosti díla. Říkají, co umění být nemusí. Aspoň ne nutně.

Hlavním rysem nové senzibility je to, že jejím modelovým produktem není dílo literární, zejména ne román. Existuje dnes nová, neliterární kultura, o jejíž existenci a tedy i významnosti nemá většina literárních intelektuálů ani potuchu. Toto nové zřízení zahrnuje některé malíře, sochaře, architekty, sociální plánovače, filmaře, televizní pracovníky, neurology, elektroniky, tanečníky, filozofy a sociology. (Dá se počítat i s několika básníky a prozaiky). Toto nové kulturní seskupení nachází své zakládající texty ve spisech Nietzscheho, Wittgensteina, Antonina Artauda, C. S. Sherringtona, Buckminstera Fullera, Marshalla McLuhana, Johna Cage, André Bretona, Rolanda Barthesa, Clauda Lévi-Strausse, Sigfrieda Gidieona, Normana O. Browna a Gyorgy Kepese.

Ti, co si dělají hlavu s mezerou mezi „dvěma kulturami“, to jest skoro všichni literární intelektuálové v Anglii a Americe, mají za bernou minci takový pojem kultury, jaký volá po přehodnocení. Je to pojem snad nejlépe vyjádřený Matthew Arnoldem (podle něho je ústředním kulturním aktem tvorba literatury, jež je sama pojímána jako kritika kultury). Prostě se zde ignorují životné a podmanivé (tzv. „avantgardní“) události v jejich uměních a lidé oslepení svými osobními investicemi v posilování starého pojetí kultury lpí dál na literatuře jako modelu tvůrčího aktu.

Literatura je výjimečná svým těžkým nákladem „obsahu“, kterým je jak reportáž, tak morální soud. (Což umožňuje většině anglických a amerických literárních kritiků nakládat s literárními díly převážně jako s texty, či dokonce pretexty, sociální a kulturní diagnózy, místo aby se soustředili na vlastnosti třeba určitého románu nebo dramatu jako uměleckého díla.) Ale modelová umění naší doby jsou vlastně ta, jež

mají mnohem méně obsahu a mnohem chladnější rejstřík morálního soudu — jako hudba, filmy, tanec, architektura, malířství, sochařství. Praxe těchto umění — a právě ona teží bohatě, přirozeně a bez rozpaků z vědy a techniky — je genovým centrem nové senzibility.

➤ Problém „dvou kultur“ zkrátka záleží na nekultivovaném a nesoučasném chápání naší přítomné kulturní situace. Pramení z toho, že literární intelektuálové (a vědci s mělkou znalostí umění, jako třeba sám vědec a romanopisec C. P. Snow) nijak zvlášť o nové kultuře a její vznikající senzibilitě ani nevědí. Ono ve skutečnosti ani nemůže dojít k rozluce mezi vědou a technikou na straně jedné a uměním na straně druhé o nic spíše, než k rozluce mezi uměním a formami sociálního života. Umělecká díla a psychologické a sociální formy se navzájem zrcadlí a závisle se proměňují. A většina lidí se samozřejmě jen zvolna vyrovnává s takovými změnami — zvláště dnes, kdy se všechno mění s takovou dosud nepoznanou rychlostí. Marshall McLuhan pojal lidské dějiny jako sled technických pokroků rozšiřujících lidské možnosti, přičemž každý stupeň znamená radikální změnu našeho prostředí a našich způsobů myšlení, cítění a hodnocení. Upozornil na tendenci povyšovat staré prostředí na uměleckou formu (tak se stala Příroda v novém industriálním prostředí amforou plnou estetických a duchovních hodnot), „zatímco nové podmínky jsou pokládány za narušené a ponižující.“ Je typické, že v každé dané éře se vyskytne jen pár umělců, „kteří jsou nadáni schopností i odvahou žít v bezprostředním kontaktu se současným prostředím . . . Proto se může zdát, že 'předešli svou dobu' . . . Bojácnější lidé radši přijímají . . . hodnoty předchozího prostředí jako kontinuální realitu své vlastní doby. Naším přirozeným úkolem je přijímat nový princip (například automatizaci) jako něco, co se dá zasadit do starého etického řádu.“ Jen v rámci toho, co McLuhan nazývá starým etickým řádem, se problém „dvou kultur“ jeví problémem reálným. Není to rozhodně problém většiny skutečně tvořivých umělců naší doby (a můžeme mezi ně počítat jen velmi málo romanopisců), protože se většina těchto umělců ať už vědomě či nevědomě roešla s pojetím kultury u Matthew Arnolda, když je shledala historicky i lidsky překonaným.

Arnoldovo pojetí kultury definuje umění jako kritiku života — čímž se rozumí vyhlásování morálních, sociálních a politických idejí. Nová senzibilita chápe umění jako extenzi života — čímž se rozumí odraz (nových) rejstříků životní

intenzity. To neznamená popírání role morálního soudu. Změnilo se jen měřítko; soud, hodnocení je méně velikášské a to, co obětuje na diskurzivní výraznosti, získává v přesnosti a v podprahové zásahové síle. Neboť jsme to, co můžeme vidět (slyšet, chutnat, čichat) a jsme to dokonce mocněji a hlouběji, než jsme inventářem idejí, které jsme si naskládali do hlavy. Samozřejmě, že proklamátoři krize ze „dvou kultur“ si budou dále připuštět zoufalý kontrast mezi nepochopitelnou, morálně neutrální vědou a technikou na straně jedné a morálně zaujatým a lidsky dimenzovaným uměním na straně druhé. Ale věci nejsou tak prosté a nikdy ani nebyly. Velké umělecké dílo nikdy není prostě (a ani ne hlavně) dopravním prostředkem idejí nebo morálních pocitů. Je především objektem modifikujícím naše vědomí, naši senzibilitu, a mění, jakkoli nepatrně, složení humusu, v němž rostou všechny specifické ideje a pocity. Pobouření humanisté, povšimněte si! Jen žádnou paniku. Umělecké dílo nepřestává být momentem ve vědomí lidstva, když se morální citění chápe jen jako jedna z funkcí vědomí.

Jde o počítky, pocity, abstraktní formy a styly senzibility. K těm se současné umění obrací. Základní jednotkou současného umění není idea, ale analýza a extenze počítků. (Nebo je-li to idea, pak má co dělat s formou senzibility.) Rilke pojímal umělce jako toho, kdo pracuje „k rozšíření oblastí individuálních smyslů“; McLuhan pak nazývá umělce „experty v bdělosti smyslů“. A nejzajímavější současná umělecká díla (a může se začít přinejmenším už u francouzské symbolistické poezie) jsou dobrodružstvími vnímání a smyslových dat, jsou novými „smyslovými mixy“. Takové umění je v principu experimentální — ne snad z elitářského pohrdání něčím, co je přístupné většině, ale přesně v tom smyslu, v jakém je experimentální věda. Takové umění je také o poznání méně povrchně politické a didaktické, je spíše infradidaktické.

Když Ortega y Gasset na počátku dvacátých let psal svou slavnou esej *Dehumanizace umění*, přisuzoval vlastnosti moderního umění (jako neosobnost, zákaz patosu, nevůli vůči minulosti, hravost, záměrnou stylizaci, nepřítomnost etické a politické obligace) duchu mládí, který podle něj dominuje naší době. (Ortega ve své eseji poznamenává: „Kdyby umění mělo člověka osvobozovat, mohlo by to být jen tím, že jej ochrání před vážností života a obrodí jej do nečekaného už chlapectví.“) Když se díváme zpátky, zdá se, že tato „dehumanizace“ neznamerala návrat k dětské nevinnosti, ale byla spíše reakcí velmi dospělou a znalou. Jaká jiná odpověď než



úzkost a po ní znečitlivění a po něm výp a povýšení inteligence nad city přichází v úvahu jako reakce na sociální nepořádky a masové krutosti naší doby a — což je stejně důležité pro naše senzibility, jen se zřídka o tom hovoří — na dosud nepoznanou proměnu toho, co ovládá naše prostředí, proměnu od pochopitelného a viditelného k tomu, co je pochopitelné jen s obtížemi a co je neviditelné? Umění, které jsem charakterizovala jako nástroj modifikace a výchovy senzibility a vědomí, teď operuje v prostředí, které se našimi smysly uchopit nedá.

Buckminster Fuller napsal:

*Během první světové války se přimysl náhle dostal ze základny viditelné na neviditelnou, z kolejí do bezkolejnosti, z drátů do bezdrátovosti, z viditelného strukturování do neviditelné skladby slitin. Velkou událostí spjatou s první světovou válkou je, že se člověk musel navždy vzdát svého smyslového spektra jako hlavního kritéria pro přijatelné inovace . . . Všechny velké pokusy od první světové války se udály na podsmyslových či na zasmyslových frekvencích elektromagnetického spektra. Všechny důležité technické záležitosti dnešního lidstva jsou neviditelné . . . Staří mistři, kteří byli senzorialisty, otevřeli Pandořinu skříňku s ne-smyslově kontrolovatelnými jevy, jakým se do té doby vyhýbali a jimž nedůvěřovali . . . Najednou přišli o své skutečné mistrovství, protože pak už sami nechápali, co se děje. Když něčemu nerozumíte, nebudete v tom asi mistrem . . . Od první světové války staří mistři vymřeli . . .*

Umění samozřejmě zůstává permanentně spjato se smysly. Právě tak jako nemůžeme nechat barvy plout v prostoru (malíř potřebuje nějakou plochu, třeba plátno, jakkoli neutrální a bezstrukturní), tak nemůže existovat umělecké dílo, které by nezasahovalo oblast lidských smyslů. Je však důležité si uvědomit, že lidská smyslová činnost nemá jen biologii, ale také své specifické dějiny, v nichž každá kultura kladla důraz na určité smysly a tlumila druhé. (To platí i o primárních lidských emocích.) A zde je místo umění (kromě dalších věcí), a proto také zajímavé umění naší doby má takový cit pro úzkosti a krize, byť se mohlo zdát hravým a abstraktním a v morálním smyslu ostentativně neutrálním. Dá se říci, že člověk na Západě prodělal masivní citové znečitlivění (provázející proces, který May Weber nazývá „byrokratickou racionalizací“), a to přinejmenším od doby průmyslové revoluce, přičemž moderní umění funguje jako jistá šoková terapie, sloužící ohromování a zjitřování našich smyslů.

Na důležitý důsledek nové senzibility (jaký je ústupem od pojmu kultury podle Matthew Arnolda) jsme už upozornili — totiž na to, že rozdíl mezi „vysokou“ a „nízkou“ kulturou se zdáméně a méně významným. Neboť toto dělení — neodlučitelné od Matthew Arnoldova aparátu — prostě nemá smysl v tvůrčím uměleckém a vědeckém společenství, které se zabývá programováním počitků zcela nezaujatých uměním jako druhem morálního žurnalistu. Umění bylo ostatně něčím víc vždycky.

Jinou cestou charakterizace současné kulturní situace v jejich nejtvůrčivějších aspektech by bylo mluvit o novém postoji k libosti. V jednom smyslu se nové umění a nová senzibilita dívá na libost poněkud černě. Velký současný francouzský skladatel Pierre Boulez nazval důležitý esej, napsaný před dvanácti roky, „Proti hedonismu v hudbě“.) Vážnost moderního umění vylučuje libost v běžném slova smyslu — libost z melodie, kterou si člověk může pobrukovat cestou z koncertu, libost z postav románu nebo hry, postav, které člověku někoho připomínají, s nimiž se může ztotožňovat nebo je rozebírat s jejich realistickými psychologickými motivacemi, libost z krásné krajiny nebo dramatického momentu znázorněného na plátně. Znamená-li hedonismus přežívání starých způsobů nalézání libosti v umění (tedy starých smyslových a psychických modalit), pak je nové umění antihedonistické. Když nám naše smyslové prožívání ohýbají nebo přepínají, bolí to. Nová vážná hudba tahá za uši, nové obrazy nejsou libou pastvou pro oko, nový film se nedá jen tak zhltnout, stejně jako těch pár zajímavých nových prozaických děl. Nejběžnější stížností na Antonioniho filmy nebo na Beckettovo či Burroughsovo vyprávění je, že se na to dá těžko koukat nebo že je to těžko číst, že je to „nudné“. Ale obvinění z nudnosti je vpravdě pokrytecké. Nuda v určitém smyslu ani neexistuje. Nuda je jen jiné jméno pro jistý druh frustace. A nové jazyky, jichž užívá zajímavé umění naší doby, jsou pro senzibility většiny vzdělanců zmarňující.

Ale účelem umění je nakonec a vždycky poskytování libosti — i když to našim senzibilitám někdy trvá dlouho, než doženou ony formy libosti, které může umění v dané době nabídnout. A dá se říci, že i při vyvažování ostentativního antihedonismu současného vážného umění má moderní senzibilita více společného s libostí v běžném slova smyslu než kdykoli dřív. Protože nová senzibilita očekává od umění méně „obsahu“ a je otevřenější k radostem „formy“ a stylu, je i méně asociována s osvětou. Je-li umění pojímáno jako forma

disciplíny pocitů a programování počítačů, pak pocit (nebo počitek) vyplývající z Rauschenbergova obrazu může být podobný tomu, čeho se nám dostane z písňe skupiny Supremes. Zápal a elegance *Vzestupu a pádu Legs Diamonda od Budda Boettichera* nebo styl zpěvu Dionny Warwickové se mohou oceňovat jako komplexní a libá událost. Jsou prožívány bez jakéholi povýšenosti.

Zdá se mi, že tento poslední bod stojí za zdůraznění. Neboť je důležité vědět, že náklonnost mnoha mladých umělců a intelektuálů k populárním uměním není nějakým novým šosáctvím (jak se to zhusta předhazuje), nebo novým druhem antiintelektualismu, nebo jakýmsi způsobem odchodu z kultury vůbec. Fakt, že mnozí z nejvážnějších amerických malířů jsou také třeba fandy „nového zvuku“ v populární hudbě, *není* důsledkem hledání pouhého rozptýlení nebo uvolnění; není to, jako když třeba Schoenberg taky hraje tenis. Odráží to nový a otevřenější způsob pohledu na svět a na věci ve světě, v našem světě. Neznamená to ztrátu jakéhokoli standardu: je tu jistě hrozná spousta stupidní populární hudby i pokleslých a předstíraně avantgardních rukomaleb, filmů a skladeb. Jde o to, že tu opravdu *jsou* nové standardy, nové standardy krásy a stylu a vkusu. Nová senzibilita je vyzývavě pluralistická; vydává se jak trýznivé vážnosti, tak legraci a vtipu a nostalgii. Je si také velmi intenzivně vědoma dějinnosti; a hltavost jejího entuziasmu (a sledu entuziasmů), je prudká a hektická. Z pohledu této nové senzibility je krása stroje nebo řešení matematického problému, krása obrazu Jaspere Johnse, filmu Jean-Luc Goddarda a osobností a hudby Beatles stejně přístupná.

---