



ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE
PHILOSOPHICA ET HISTORICA 1/2017
STUDIA AESTHETICA

ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE
PHILOSOPHICA ET HISTORICA 1/2017

STUDIA AESTHETICA

Editor: Ondřej Dadejík (Univerzita Karlova), Miloš Ševčík (Univerzita Karlova), Peter Michalovič (Univerzita Komenského v Bratislave)

Recenzenti: Michal Andrlé (Univerzita Karlova), Jana Dudková (Slovenská akadémia vied), Aleš Haman (Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích), Martin Kaňuch (Slovenský filmový ústav), Martin Kolář (Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem), Erika Lalíková (Masarykova univerzita), Vít Pokorný (Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem), Mariana Szapuová (Univerzita Komenského v Bratislave)

Vydání tohoto čísla finančně podpořila Společnost pro estetiku při Radě vědeckých společností Akademie věd České republiky.

<http://www.karolinum.cz/journals/philosophica-et-historica>

© Univerzita Karlova, 2016
ISSN 0567-8293 (Print)
ISSN 2464-7055 (Online)

OBSAH

Úvodem	7
--------------	---

STUDIE

Miroslav Marcelli, Interpretácie v boji o skutočnosť	13
Peter Michalovič, Problémy s interpretáciou umeleckého diela	23
Vlastimil Zuska, Proces abstrakce jako faktor v umění a estetický princip	41
Miloš Ševčík, Umělecká tvořivost v úvahách A. N. Whiteheada a H. Bergsona	51
Ondřej Dadejčík, Kontrast bez diskontinuity: Život jako umění ve filosofii Johna Deweyho	61

ZPRÁVY

Výroční konference Severské společnosti pro estetiku (Šárka Lojdrová)	91
Konferencia Feeling, Valuing, and Judging: Phenomenological Investigations in Axiology (Gabriel Marko)	92

RECENZE

Pavel Zahrádka, Heteronomie estetické hodnoty. Sociologická kritika filozofické estetiky (Jan Josl)	97
Jiří Koteň, Jak se fikce dělá slovy. Pragmatické aspekty vyprávění (Aneta Benešová)	99

ÚVODEM

Obsah letošního čísla časopisecké řady *Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et Historica. Studia Aesthetica* je založen na setkání, či spíše setkávání dvou badatelských pracovišť. Estetická zkoumání rozvíjená v posledních pětadvaceti letech na Karlově univerzitě byla vždy v úzkém kontaktu s jejich slovenským protějškem, estetickou teorií pěstovanou na Univerzitě Komenského v Bratislavě. Soubor studií, který držíte v rukou, odráží aktuální zaměření dvou generací těchto českých a slovenských estetiků. Domníváme se, že základní příbuznost zde prezentovaných perspektiv je výsledkem zmíněného vzájemného, navýsost pozitivního vlivu. Rádi bychom se opět, samozřejmě po určitém čase, k podobně koncipovanému číslu řady *Studia Aesthetica* vrátili.

Aktuální číslo je členěno do dvou menších tematických bloků. První z nich představují dva texty, které spojuje téma interpretace. V první studii Miroslava Marcelliho „Interpretácie v boji o skutočnosť“ se její autor věnuje vztahu interpretací a mimotextové reality. Nejprve se zabývá pojmy neomezené semiózy a intertextuality, jak jsou pojednávány z hlediska poststrukturalistických teorií. Následně autor reflektuje kritiku, které se těmto pojmům dostalo od Umberta Eca a Antoina Compagnona. Autor dále analyzuje Voltairova *Candida* ve světle Leibnizovy filosofie a v závěru obrací pozornost k myšlenkám o realismu Rolanda Barthesa.

V následujícím textu nazvaném „Problémy s interpretáciou umeleckého diela“ se Peter Michalovič zamýšlí nad interpretací uměleckých děl jako naléhavým problémem, který prochází hranicemi estetiky, filosofie a uměnověd. V dějinách těchto disciplín podle autora vykryštalizovaly dvě základní linie chápání povahy interpretace. První linie zahrnuje výklady preferující obsah před formou, význam díla se zde jeví jako mimoumělecký a je k němu třeba hledat klíč buď v sociálních vztazích, nebo v hlubinách nevědomí. Druhé linii odpovídají analýzy preferující formu před obsahem, zabývající se otázkou, jakou funkci plní prvky v složité struktuře uměleckého díla a jak se podílejí na jeho výstavbě. Zásadním se autorovi jeví konkurenční vztah mezi oběma liniemi, neboť umělecká díla mohou žít buď díky exegezím, které obohacují jejich význam, nebo díky analýzám či opisům uměleckých forem, které poukazují na jejich esteticky účinnou složku.

Následující tři studie jsou opět tematicky propojeny, neboť všechny svébytně reagují na otázku, jakým způsobem procesuální filosofie obohacuje či problematizuje pole estetických zkoumání.

V článku nazvaném parafrází známé studie o psychické distanci Edwarda Bullougha „Proces abstrakce jako faktor v umění a estetický princip“ Vlastimil Zuska sleduje, jak se

proces abstrakce děje v běžné percepci a jakým způsobem se odehrává v rámci estetického prožitku. Využívá nejprve Whiteheadovo pojetí, dále zkoumá roli abstrakce v teorii umění Charlese Batteuxe. Poté srovnává Whiteheadovu koncepci estetického prožitku s českým strukturalismem a recepční estetikou. V závěru Zuska dokládá charakter stávající v abstrahujícím estetickém prožitku a jeho přínos pro jednotlivce i společnost.

Miloš Ševčík se ve své studii „Umělecká tvořivost v úvahách A. N. Whiteheada a H. Bergsona“ věnuje rozdílu mezi kreativitou a stagnací v umění v díle obou velkých filosofů. Ze srovnání vyplývá velká blízkost obou pojetí, zejména co se týče povahy a významu základních inovací v rámci umělecké tvorby. Ševčík zdůrazňuje a dokládá skutečnost, že pro Whiteheada i Bergsona jsou umělecké inovace odvozovány ze vztahu k mnohazetové skutečnosti, kterou jsou v jejím odhalování inspirovány. V závěru studie je pozornost věnována vztahu mezi uměleckou kreativitou a budoucností, budoucností univerzální harmonie u Whiteheada a budoucností uměleckého tvoření u Bergsona.

V závěrečné studii „Kontrast bez diskontinuity: Život jako umění ve filosofii Johna Deweyho“ se Ondřej Dadejka zabývá pragmatickou linií procesuální filosofie, a to zejména v díle Johna Deweyho. V první části jsou do historického kontextu uvedeny tři základní otázky procesuální estetiky: 1. proč je třeba pojímat uměleckou tvorbu a vnímání uměleckých děl primárně jako proces, a nikoli jako jeho „zpředmětněný“ výsledek; 2. jak se tyto umělecké procesy vztahují k širšímu kontextu nejen společenského, ale i přírodního dění, jehož jsou součástí; a 3. jak se má uvažovaná varianta procesuální filosofie umění (či estetika obecně) k tradičním předpokladům moderní novověké estetiky. Celý text studie představuje odpovědi, které nabízí Deweyho příspěvek k estetické teorii – kniha *Umění jako zkušenost*. V druhé části je sledována Deweyho základní intence, resp. diagnóza potíží, v nichž se umělecká produkce i recepce uměleckých děl podle jeho názoru nachází. V části třetí je pozornost věnována kritické reflexi vlivné interpretace Deweyho díla v rámci pragmatické estetiky Richarda Shustermana. V závěrečné, čtvrté části autor nabízí alternativní čtení, podle něhož Dewey neodmítá, nýbrž v pozitivním slova smyslu rekonstruuje jádro tradiční estetické teorie, tj. ideu nezainteresovanosti, a to za účelem organického propojení dvou zjevně protikladných rysů: kontinuity mezi životem a uměním a zároveň rozlišující kvality umění, která jej odlišuje od ostatního dění každodenního života.

Letošní číslo doplňují dvě zprávy z mezinárodních konferencí. První z nich referuje o každoroční konferenci Severské společnosti pro estetiku (Nordic Society of Aesthetics), která se konala v Uppsale a byla v tomto roce věnována tématu Filosofie, imaginace a umění a jíž se zúčastnila autorka zprávy, doktorandka Katedry estetiky Filozofické fakulty Univerzity Karlovy Šárka Lojdová. Autorem druhé zprávy je rovněž doktorand Katedry estetiky FF UK Gabriel Marko, který popisuje skladbu i jednotlivé příspěvky konference *Feeling, Valuing, and Judging: Phenomenological Investigations in Axiology*, která se konala letos v květnu v New Yorku. Číslo uzavírají dva recenzní příspěvky. Autorem prvního recenzního textu je v tomto roce Jan Josl, absolvent doktorského studia na téže katedře, který se ve svém recenzním příspěvku zaměřil na nedávno publikovanou knihu Pavla Zahrádky *Heteronomie estetické hodnoty. Sociologická kritika filozofické estetiky* (Host, Brno 2015). Autorkou druhé recenze je doktorandka Katedry estetiky FF UK Aneta Benešová a předmětem jejího kritického zájmu se stala kniha Jiřího Kotena *Jak se fikce dělá slovy. Pragmatické aspekty vyprávění* (Host, Brno 2013).

Nakonec bychom rádi poděkovali za finanční podporu tohoto čísla Společnosti pro estetiku při Radě vědeckých společností Akademie věd České republiky a nakladatelství Karolinum, zejména jeho redaktorům a redaktorkám, za vstřícnost a spolupráci. Za velkou pomoc při editorské a jazykové úpravě jednotlivých textů děkujeme Josefu Šebkovi, Dereku Patonovi a Jánmu Zeleníkovi. Dedikace grantovým projektům jsou uváděny v závěru jednotlivých statí.

Peter Michalovič, Miloš Ševčík, Ondřej Dadejčík

STUDIE

INTERPRETÁCIE V BOJI O SKUTOČNOSŤ

MIROSLAV MARCELLI

Katedra elektronické kultúry a sémiotiky, Fakulta humanitných štúdií, Univerzita Karlova
E-mail: miroslav.marcelli@fhs.cuni.cz
Katedra filozofie a dejín filozofie, Filozofická fakulta, Univerzita Komenského
E-mail: marcelli@phil.uniba

ABSTRACT

Interpretations in the Struggle for Reality

The article is a discussion of the relationship between interpretation and extra-textual reality. The first part focuses on the concepts of unlimited semiosis and intertextuality, which poststructuralist theorists believe guarantees the exclusion of references. The article considers the criticism of this understanding of unlimited semiosis (Umberto Eco) and intertextuality (Antoine Compagnon). As an example of a text that tries to introduce a new reality, the author of the article analyses Voltaire's *Candide* against the background of Leibniz's philosophy. In the last part, the article looks at Barthes's return to Realism in literature.

Keywords: interpretation; reality; reference; intertextuality; unlimited semiosis

I

1

V samom strede postštrukturalistických koncepcií interpretácie sa stretávajú, navzájom dopĺňajú a jeden druhému prispôsobujú dva pojmy: prvým je pojem neohraničenej semiózy, druhým pojem intertextuality. Ako je známe, pojem neohraničenej semiózy sa zrodil z úvah o formách a funkciách znaku, ktoré v ústraní, mimo amerických akademických inštitúcií rozvíjal zakladateľ semiotiky Charles Sanders Peirce. Genealógia druhého kľúčového pojmu postštrukturalistických teórií nás vedie na opačnú stranu sveta, do prostredia sovietskych vedeckých a pedagogických inštitúcií, kde Michail Michajlovič Bachtin pri štúdiu Dostojevského románov vytvoril pojem dialogizmu, z ktorého potom Julia Kristeva po svojom príchode do Paríža v Barthesovom seminári vytvorila (podľa svojich vlastných slov) „*gadget* zvaný intertextualita“¹.

Z perspektívy, ktorá sa otvorila po „obrate k textu“, sa stretnutie týchto dvoch pojmov môže javiť ako zvršenie pohybov, ktoré sa síce zrodili na vzdialených miestach, v krajinách geograficky i politicky priamo protikladných, no keď dospeli do prostredia seminárov venovaných postštrukturalistickým témam, odhalili svoju vnútornú, výberovú príbuznosť a spoločne poskytli oporu pre nové chápanie textu.

¹ Pozri: F. Dosse, *Histoire du structuralisme I*, Éditions la découverte, Paris 1991, s. 77.

Takáto predstava je však príliš zvodná na to, aby bola spoľahlivým obrazom stavu vecí. Už dlhšiu dobu sa vynárajú pochybnosti, či sa pri tomto prechode do rámca postštrukturalistického skúmania textu u oboch pojmov z ich pôvodnej podoby niečo dôležité nestratilo. Za všetky kritické reakcie tohto druhu uvedme aspoň dve.

2

Prvú z nich vo svojich štúdiách a vystúpeniach na prelome tisícročia vyjadril Umberto Eco a adresoval ju niektorým, podľa neho nekorektným prístupom k Peirceovmu pojmu neohraničenej semiózy. Pripomínajúc tézy svojho vystúpenia na medzinárodnom peirceovskom kongrese v článku *Interpretácia a dejiny* hovorí, že pojem neohraničenej semiózy neimplikuje záver, podľa ktorého interpretácia nemá nijaké vonkajšie kritériá: „Povedať, že interpretácia (ako základná vlastnosť semiózy) je potenciálne neohraničená, neznamená, že interpretácia nemá nijaký predmet, že ‚plynie‘ iba sama pre seba.“²

Jeden Ecov neskorší článok priamo pomenúva koncepciu, ktorá si pojem neohraničenej semiózy prisvojila bez toho, aby zachovala jeho spätosť s predmetom. V priebehu úvah o perspektívach semiotiky v nadchádzajúcom tisícročí sa tu vracia k momentu, keď teórie textu objavili potencie skrývajúce sa v pojme neohraničenej semiózy. Priznáva, že využívanie tohto pojmu prinieslo pozoruhodné semiotické príspevky k štúdiu ideológie, kultúrnej identity a svetonázoru, no vzápätí dodáva: „Nemôžeme však popíť, že tyto prístupy vytvorili také iluzi, že už není žádný svět, nýbrž jen texty, a že sémioze je nepřetržitým a nekonečným přecházením od znaku ke znaku, od textu k textu.“³ Nasleduje uvedenie tých teoretikov, čo si túto ilúziu osvojili a pod menom neohraničenej semiózy s odkazom na Peircea šírili: „Nemyslím ani tak na Derridu, jako spíše na divokou verzi derridovského dekonstruktivistického přístupu, a chci trvat na tom, že mezi dekonstruktivistickým směřováním a peirceovským pojmem neomezené sémioze je radikální rozdíl.“⁴ K Derridovmu pokusu zaštitit svoje chápanie semiózy ako nekonečnej hry Peirceovým textom Eco uvádza, že Peirce síce hovorí o nekonečnej interpretácii, no zároveň spolu s ideou významu odkazuje na účel. „Účel je, beze stínu pochybností a aspoň v peirceovském rámci, spjat s něčím, co se nachází vně sémioze. Možná nemá nic společného s transcendentálním subjektem, ale má co do činění s referenty.“⁵

Ako vidno, Eco sa nechce zmieriť s názorom, podľa ktorého peirceovská neohraničená semióza implikuje odmietnutie všetkých odkazov na vonkajší, mimo nej a mimo textu existujúci svet, čím vopred vyraduje nárok na objektívne poznanie sveta.

3

Pri intertextualite azda postačí, keď uvedieme niektoré názory, ktorými Antoine Compagnon charakterizoval vzťah tohto pojmu k „referenčnej ilúzii“. V postštrukturalistickej perspektíve sa po prijatí pojmu intertextuality všetky referencie, akými text odkazoval

² U. Eco, *Interpretácia a dejiny*, in: S. Collini (ed.), *Interpretácia a nadinterpretácia*, Archa, Bratislava 1995, s. 30.

³ U. Eco, *Sémiotika v příštím tisíciletí*, in: U. Eco, *Mysl a smysl*, Vize 97, Praha 2000, s. 44.

⁴ Tamže.

⁵ Tamže, s. 45.

na skutočný stav vecí, naozaj javili ako ilúzie, vyprodukované kódom realizmu. Compagnon pripomína Barthesovu formuláciu „účinnok reálneho“ a zameriava sa na tvrdenie, že za papierom nie je skutočnosť, ale ilúzia pravdivého diskurzu o reálnom svete. Vzápätí Compagnon upozorňuje, akú silnú oporu toto presvedčenie nadobudlo vo chvíli, keď po svojom príchode do Paríža Kristeva z Bachtinového pojmu dialogizmu vypracovala pojem intertextuality.⁶ Zdalo sa, že intertextualita otvorením textu k iným textom zároveň text definitívne uzavrela v univerze kníh a znemožnila mu prinášať svedectvá o skutočnosti.

Bol však tento posun iba predĺžením vlastných tendencií Bachtinových skúmaní a zvýraznením významu, aký v literatúre pripisoval dialogizmu? Compagnon o tom presvedčený nie je. Tvrdí, že pri prechode od dialogizmu k intertextualite sa stratilo niečo podstatné: „Bachtinovo dielo, ako kontrapunkt k ruským a potom i francúzskym formalistom, ktorí dielo uzatvárali do imanentných štruktúr, vnieslo do textu opäť skutočnosť, históriu a spoločnosť a vnímalo ho ako komplexnú štruktúru hlasov, ako dynamický konflikt heterogénnych jazykov a štýlov. Intertextualita, hoci sa odvodzovala z bachtinovského dialogizmu, sa však znovu uzavrela okolo textu, znovu ho uväznila do esenciálnej literárnosti.“⁷ Intertextuálne tkanivo spája text iba s ďalšími textami; jeho dialóg so svetom je prerušený, potlačený, vyradený.

4

Na pripomenutie Bachtinového chápania dialogizmu a na zdôraznenie odklonu, akým sa postštrukturalizmus vzdialil od teoretických iniciatív, ku ktorým sa tak ochotne prihlasuje, v Compagnonových úvahách nadväzujú stránky venované vlastnému cieľu jeho skúmaní, ktorým je pokus znovu nadviazať vzťah medzi literatúrou a skutočnosťou. Naozaj, pri všetkých rozdieloch medzi Eco a Compagnonom, ani jednému, ani druhému nejde iba o pripomenutie významu, aký do svojich pojmov ich tvorcovia vložili. V oboch prípadoch historické referencie slúžia kritike koncepcie, ktorá pri skúmaní literárnych textov odmieta zohľadňovať ich vzťahy k mimotextovej skutočnosti. A tým sa zhody ešte nekončia, pretože táto kritika je u oboch iba prípravnou fázou, po ktorej prichádzajú s formulovaním takého stanoviska, čo nechce byť jednoduchým návratom k predstavám, aké pri interpretáciách literatúry vládli pred vpádom postštrukturalizmu. Eco sa nijako nemieni vrátiť k chápaniu textu ako zrkadlovej reprezentácie sveta, a pokiaľ ide o interpretácie, odmieta, že by jedinou alternatívou k čitateľsky orientovanej teórii bola teória, ktorá sa zameriava na zistenie pôvodného zámeru autora; podľa neho existuje tretia možnosť, a to hľadanie intencie textu.⁸ Ani Compagnon svoje kritiky nezavrhuje obhajobou „prirodzenej“, intuitívne prijímanej referencie. Jeho zámerom je vymaniť sa zo „zradnej alternatívy či prekliatia binarizmu, ktoré nás vždy núti vybrať si z dvoch rovnako neudržateľných pozícií“.⁹ Ako dodáva, chce ukázať, že celá dilema vychádza z trochu obmedzeného či zastaraného pojmu referenčnosti a navrhnúť „niekoľko spôsobov,

⁶ A. Compagnon, *Démon teórie*, Kalligram, Bratislava 2006, s. 117–119.

⁷ Tamže, s. 120.

⁸ U. Eco, *Interpretácia a dejiny*, pozri hore, s. 31–32.

⁹ A. Compagnon, *Démon teórie*, pozri hore, s. 123.

ako znovu nadviazať vzťah medzi literatúrou a skutočnosťou¹⁰. Ako sa Eco pri všetkých výhradách k teórii zbavujúcej interpretáciu záväzku k čomukoľvek za hranicami textu nechce vrátiť k predstave diela, ktoré sa zrodilo z autorskej intencie a prináša reprezentáciu daného stavu vecí tohto sveta, tak Compagnon po uvedení námietok voči tým, čo referenciu chceli nahradiť intertextualitou, nemieni postupovať priamo opačným smerom, aby tak vrátil práva referencii vyhlásenej za ilúziu.

5

Pravdaže, zhodu, čo takto Eco a Compagnon prejavujú zaujímaním kritického postoja k postštrukturalistickým tendenciám uzavrieť text v jeho imanencii, by sme nemali preceňovať. Cesty, akými sa vo svojich prácach po tomto odmietnutí uberajú, sú dosť odlišné a niekedy úplne divergentné. No pri uvádzaní týchto dvoch príkladov bolo naším zámerom upozorniť práve na to, že naliehavá potreba hľadať v texte odkazy na skutočnosť sa ohlasuje v rozličných, navzájom vzdialených metodologických pozíciách. Na pozadí rozdielov, ktoré výsledky Ecovho semiotického skúmania kultúry oddeľujú od záverov Compagnonových konfrontácií teórie literatúry s bežným myslením, sa črtá spoločný záujem o takú interpretáciu, čo v texte nachádza nielen iné texty, ale aj skutočnosť. Zároveň je pre obidva prístupy príznačné, že toto uznanie skutočnosti sprítomnenej v texte nechápu ako precitnutie z teoretického závratu, po ktorom prichádza pokorné prijatie reality daného sveta, voči ktorej sú výsledky našich poznávacích a umeleckých snáh iba viac či menej vydatými kópiami. Po všetkých kritických súdoch na adresu teórie Compagnon napokon jej riešeniam prizná jednu prednosť: „Pohli prevzatými myšlienkami, otriasli dobrým alebo zlým svedomím interpretácie.“¹¹ Ako sme už naznačili, ani Eco svoj návrat k peirceovskému chápaniu neohraničenej semiózy nechápe ako návrat k predstavám panujúcim pred „obratom k textu“.

V ďalšej časti chceme nadviazať na teoretické východiská, ktoré interpretáciu textu spájajú s potrebou zohľadňovania mimotextovej skutočnosti bez toho, aby sa vzdávali pojmov intertextuality a neohraničenej semiózy. Nejde nám však len o ilustráciu možnosti, aké sa pre uplatnenie tohto prístupu teoretickým interpretáciám ponúkajú. Chceme vzťah textov ku skutočnosti ukázať v ich zápase o skutočnosť. Ak skutočnosť chápeme ako predmet zápasov, potom je zrejmé, že tento predmet nie je od počiatku každému daný ako referent, na prítomnosť ktorého výrazy jednoducho odkazujú. Aby sa tento predmet stal zjavným, treba ho najskôr vyslobodiť spod nánosov, akými ho predchádzajúce texty so svojimi interpretáciami sveta zasypali. Pokúsime sa zachytiť jeden moment, v ktorom sa takéto odhalenie skutočnosti odohralo. Je to moment, keď proti totalizujúcemu nároku filozofickej teórie vystúpila literárna reflexia novej skutočnosti, čím ohlásila koniec baroka.

¹⁰ Tamže.

¹¹ Tamže, s. 284.

Možno to pri metafyzikovi, akým Leibniz bezpochyby bol, vyznieva zvláštne, no máme dôvody predpokladať, že k postulátu Boha ako posledného dôvodu všetkých vecí ho priviedol záujem o skutočnosť. Leibniz v nej chcel nájsť nielen možnosť, ale priamo nevyhnutnosť, a tak vo svojich úvahách urobil krok, po ktorom sa jeho metafyzika začala zblížovať s teológiou. V *Monadológii* o tom píše: „Teda posledný dôvod vecí musí byť v nevyhnutnej substancii, ktorá môže detailné fakty zmien obsahovať iba eminentne (spôsobom vyššej dokonalosti), akoby vo svojom prameni: a práve tento nazývame *Bohom*.“¹² Takto sa postup od možného k skutočnému završuje postulovaním Božieho rozumu, v ktorom sa niektorým esenciám, patriacim do oblasti možného, dostáva od Božej vôle privilegium existencie. Po prekročení hraníc analytického prístupu Leibnizova metafyzika dospela k substancii, ktorá je v postupe hľadajúcom dostatočný dôvod existencie vecí tohto sveta tým posledným, no vzhľadom na pôvodnosť a nezávislosť tým prvým. Svet je Božie dielo, takže hľadanie dôvodu existencie jednotlivých vecí nás zakaždým privedie k jedinému tvorcovi a jeho zámerom, akými z možného vybral skutočné.

Dokonalosť priznávaná Božiemu dielu má u Leibniza vlastné meno, ktoré najlepšie vyjadruje jej povahu: je to *harmónia*. Predurčená harmónia, ktorá panuje medzi substanciami i v každej z nich, zaručuje súlad vnútorných zákonov duší, ktoré sú uzavreté, a pritom odrážajú celý svet. Táto harmónia spája ríšu milosti s ríšou prírody. Vďaka tejto harmónii sa pôsobiace príčiny zhodujú s finálnymi, vďaka nej ideál dokonalého usporiadania našiel svoje uskutočnenie v stvorených veciach, vďaka nej sa Božie rozhodnutia naplňajú ľudskými činmi a vďaka nej telo človeka poslúcha príkazy jeho duše. V *Teodiceí* Leibniz rezumuje výsledky svojich predchádzajúcich úvah o harmónii: „Byl jsem už jinými úvahami přesvědčen o principu *harmonie* obecně, a v důsledku toho i o *preformaci* a předzjednané harmonii mezi všemi věcmi, mezi přírodou a milostí, mezi Božími úradky a našimi předem poznanými činy, mezi všemi částmi látky a dokonce mezi budoucností a minulostí, a to všechno ve shodě se svrchovanou Boží moudrostí, jejíž díla jsou harmonická v největší myslitelné míře.“¹³ Princíp harmónie takto vytyčuje trasu zostupného pohybu Leibnizovej metafyziky: od najvyššieho tvorcu k jeho dielu, od dôvodu k odôvodnenému, od esencií k existenciám, od finálnej príčiny k účinnej, od duchovného k telesnému. Všetky tieto prechody sú podobami harmonizácie, ktorá transcendentný prameň skutočnosti spája s prírodnými súcami a napokon aj s ríšou milosti. Na konci *Monadológie* pred nami Leibniz rozprestiera súvislé univerzum, kde nad všetkými ríšami vládne jediný mocnár. Hovorí: „Teda dokonalý súlad medzi dvoma ríšami prírody, a to medzi ríšou pôsobiacich príčin a ríšou príčin účelových, sme už stanovili, musíme tu však pripomenúť aj iný súlad, súlad medzi fyzickou ríšou prírody a mravnou ríšou milosti (čínorodej lásky), takrečeno súlad medzi Bohom ako architektom vesmírneho stroja a Bohom ako mocnárom Božieho sveta duchov.“¹⁴ Zahrnutím mravnej ríše

¹² G. W. Leibniz, *Monadológia*, in: E. Várossová (ed.), *Antológia z diel filozofov, zv. VI, Novoveká racionalistická filozofia*, Nakladateľstvo EPOCHA, Bratislava 1970, s. 344.

¹³ G. W. Leibniz, *Theodicea*, OIKOYMENH, Praha 2004, s. 113.

¹⁴ G. W. Leibniz, *Monadológia*, pozri hore, s. 350.

do univerzálnej harmónie sa metafyzický zostup k stvorenému svetu završuje predstavou domu sveta, kde žije ľudský rod. Človeku jeho konečnosť nebráni zaujať v stvorenom svete privilegované postavenie: ako duch, ktorý v sebe rozvinul vklady svojej rozumovej duše až po ich spoločenské a morálne dôsledky, nachádza v sebe milosťou obdarené dieťa a okolo seba domov. Zisťuje, že žije vo svete, kde vládne múdry a dobrotivý mocnár: tu, v stvorenom svete, je oňho postarané.

2

Týmto metafyzickými a teologickými postulátmi určuje Leibniz miesto človeka vo svete. Hovorí pritom o človeku ako takom, nijako nešpecifikuje konkrétne historické a kultúrne podmienky jeho existencie. Práve týmto univerzalizmom však jeho myslenie nesie znaky doby, ktorá takúto filozofiu zrodila a prijala: Leibniz je filozofom baroka, jeho svet je svetom baroka, jeho filozofia zodpovedá barokovému svetu. Gilles Deleuze to vo svojej knihe o Leibnizovi vyjadril celkom jasne: „Leibniz se tolik účastní světa, jemuž dává filosofii, která mu chyběla.“¹⁵ K barokovému svetu sa Leibniz obracia s filozofiou harmónie, ktorá od mnohosti individuí stúpa k ich jednotiacemu prameňu a vzápätí zostupuje až k existujúcim súcnam. Pohyb tejto harmonizujúcej metafyziky Deleuze opisuje takto: „Harmonická jednota není jednota nekonečna, ale ta, která dovoluje myslet existující jako z nekonečna vyplývající; je to numerická jednota, jelikož zahrnuje mnohost (existovat není nic jiného než být harmonický); pokračuje ve smyslovém, přičemž ji smysly chápou zmateně, esteticky.“¹⁶ K tomu dodávame len toľko, že pokračovaním postupu tejto filozofie harmonickej jednoty sú záverečné paragrafy *Monadologie*, kde sa jednota predstavuje v podobe Božej obce, zhromaždenia duchov radujúcich sa z najmúdrejšieho poriadku sveta. Záver, ktorý postulát harmonickej jednoty privádza k problematike ľudskej existencie, pripomíname preto, lebo nás zaujíma, ako túto filozofickú interpretáciu sveta a teóriu skutočnosti prijme myslenie rodiace sa v nových spoločenských a kultúrnych podmienkach.

3

Opýtajme sa teda, ako Leibnizovu filozofiu harmónie prijala doba, ktorá prišla po baroku. O tom, že univerzalistický nárok, s akým sa Leibnizova metafyzika obracala ku každej udalosti, aby ju zahrnula do poriadku panujúceho v dome sveta, stratil v časoch osvietenstva svoju presvedčivosť, nás upovedomuje ironická reakcia mysliteľa, ktorý sa stal zvestovateľom novej skúsenosti rodiacej sa v priebehu 18. storočia.

„Pretože ak je sopka v Lisabone, nemůže byť inde. Pretože je nemožné, aby věci nebyli tam, kde sú. Pretože všetko je dobré.“¹⁷ Tak znie záver, ktorý doktor Pangloss vo Voltairovom *Candidovi* vyvodil z nespochybniteľných téz „metafyzicko-teologicko-kozmolonigológie“. Tento neochvejný hlásateľ Leibnizovej metafyziky sa síce momentálne nachádza uprostred ruín, na ktoré sa v priebehu jedného dňa premenilo prekvitajúce mesto, to však

¹⁵ G. Deleuze, *Záhyb. Leibniz a baroko*, Herrmann a synové, Praha 2014, s. 216.

¹⁶ Tamže, s. 220.

¹⁷ Voltaire, *Candide ou l'optimisme*, Larousse, Paris 1990, s. 54.

jeho presvedčenie nijako neoslabuje. Metafyzika najlepšieho sveta predsa svoje závery nepodmieňuje rozsahom zla, čo na ľudí doľahlo. Ako vždy a všade, aj teraz a tu, priamo pred následkami prírodnej katastrofy, pri pohľade na zhorené domy, rozoborené kostoly a mŕtvolu veriach by malo platiť, že je nemožné predstaviť si lepší svet.

Celý účinok Voltairovho rozprávania spočíva v tom, že na scéne, kde človeka zo všetkých strán obklopuje desivá skutočnosť, zaznievajú slová, podľa ktorých by to všetko mal pokladať za prejav rozumného a dobrého poriadku sveta. V tejto konfrontácii metóda metafyzických asimilácií stráca svoju účinnosť, pretože výsledok, aký sprostredkúvaním akéhokoľvek súcna ponúka, na tomto mieste jednoducho odporuje predstave dobrého sveta. Aby sa rozchod metafyziky so skutočnosťou tohto sveta vyjavil v plnom svetle, nie je potrebné analyzovať argumentačné postupy Leibnizovej teórie. Stačí ukázať, že konklúziu, v ktorej postulát harmónie dospel k idei sveta ako domova, nijako nepotvrďuje postavenie, v akom sa človek ocitol zoči-voči prítomnému stavu. Podľa veľkého metafyzického kalkulu vychádzajúceho z predpokladu rozumového základu všetkého súcna mala človeka oblažovať harmónia dobre usporiadaného sveta; pozerá sa na trosky mesta a odmieta veriť, že aj tieto hrôzy sú jej súčasťou. Vníma skutočnosť, ktorá stratila predchádzajúce metafyzické záruky, ešte donedávna také účinné.

Voltaire v *Candidovi* s Leibnizovou metafyzikou nepolemizuje priamo, ale prostredníctvom jej literárnej karikatúry v postave doktora Panglossa. Ani vo *Filozofickom slovníku* sa nepúšťa do dôkladnejších analýz a celú Leibnizovu filozofiu redukuje na tézu, že všetko je dobré, proti ktorej namieta, že dogma o dedičnom hriechu dovoľuje uvažovať aj o lepšom svete, než je tento.¹⁸ Zaiste, ten metafyzik, proti ktorému Voltaire tak dôrazne obracia zbrane svojej irónie, je iba jednou z Leibnizových podôb, je to, povedané s Bertrandom Russellom, „populárny“ Leibniz. Voltairov prínos naozaj nespočíva v nejakej originálnej myšlienkovvej iniciatíve, ktorá by nadväzovala na veľké systémy minulosti a novým spôsobom pristupovala k tradičným filozofickým problémom. Z nášho hľadiska sa jeho príspevok k filozofickému mysleniu zračí v tom, že pred barokový svet univerzálnej harmónie postavil skutočnosť, ktorá sa z neho vymykala a pri náležitom zinscenovaní (na ktoré Voltairovi určite nechýbali schopnosti) mu vystavovala dementi. Lúč osvietenského rozumu dopadávajúci na túto scénu nechal v tieni všetky dômyselné pojmové konštrukcie a sústredil sa na jediné miesto, ktorého prítomnosť hovorila sama za seba: toto nie je autentický prejav harmonicky usporiadaného sveta. V takomto nasvietení sa kritériom filozofickej koncepcie stala prežívaná skutočnosť, ktorá stratila oporu pojmového sprostredkovania, a tým aj schopnosť prinášať zmierenie.

Ako sme si všimli, Voltaire pri opise tejto skutočnosti necháva zaznieť prejav, ktorý Leibnizovu metafyziku redukuje na všeobecnú tézu o najlepšom svete a vyvodzuje z nej, že aj lisabonská pohroma je dobrá. Je to bezpochyby veľké zjednodušenie teórie, ktoré ponecháva bokom mnohé pojmy a skraca argumentačné postupy. Keď sa však opýtame, či by ich dôkladnejšie uplatnenie prinieslo iný záver, odpoveď je negatívna. Úvahy, ktoré sám Leibniz rozvíjal, predsa tiež ústili do prijatia a posvätenia skutočnosti, nech by bola akákoľvek. Voltairova simplifikácia je ukážkou situácie, keď sa nejaký postup vynechaním argumentačných krokov zredukuje na uplatňovanie univerzálnej schémy abstrahujúcej od osobitostí jednotlivých prípadov. Výsledkom je, že metafyzik pri pohľade na desivé

¹⁸ Voltaire, *Filozofický slovník*, Pravda, Bratislava 1976, s. 68–69.

následky katastrofy vie zo svojho hľadiska povedať iba to, čo by povedal na ktoromkoľvek inom mieste tohto sveta. Osobitosťou tejto konkrétnej, dejinnej podmienenej konfrontácie metafyziky s obrazom pohromy je, že v nej metafyzika zlyháva. Ak metafyzika pozná čosi ako falzifikáciu, tak jej príklad leží pred nami.

Voltaire, tento citlivý seizmograf svojej doby, ironizovaním filozoficky fundovaného optimizmu celej vtedajšej Európe zvestoval, že jedna epocha dejín sa skončila. A zvestoval to tak, že literárnymi prostriedkami znemožnil výsledok, akým baroková filozofia spracúvala prítomnosť, aby ju mohla spojiť s prvým, rozumovým zdrojom skutočnosti a najvyšším dôvodom každej existencie. Voltairove ironické pripomienky inaugurujú svet, ktorý už tak takéto záruky nemá.

III

1

Vráťme sa ešte na chvíľu k sporom o skutočnosť, ktoré sa odohrávali na poli semiotických a literárne teoretických skúmaní. Ak Voltairovu poviedku pochopíme ako príklad literatúry, ktorá sa neuzatvára v imanencii textu, ale prináša svedectvá o mimotextovej skutočnosti a dokonca zvestuje jej príchod, ocitneme sa mimo interpretačných prístupov, akými Roland Barthes vysvetľoval odkazy na realitu v literárnom texte poukazovaním na „účinnosť reálneho“. V rovnomennom článku Barthes tento účinok, o vyvolanie ktorého sa opisom detailov usiloval literárny realizmus, vysvetľuje ako prejav referenčnej ilúzie, ktorej „pravdou“ je podľa neho toto: „Keď bolo ‚reálne‘ odstránené z realistického vypovedania ako označované denotácie, vracia sa tam ako označované konotácie, pretože v okamihu, keď sú tieto detaily poverené priamo denotovať reálne, bez toho, aby to povedali, robia iba to, že označujú [...] inak povedané, sám nedostatok označovaného v prospech samého referenta sa stáva vlastným označujúcim realizmu: vzniká účinok reálneho, základ tej nepriznanej pravdepodobnosti, ktorá utvára estetiku všetkých bežných diel modernity.“¹⁹ Barometer, ktorý sa objavuje v jednej Flaubertovej novele ako malý, pre dej bezvýznamný, vlastne celkom vedľajší prvok má vystupovať ako svedectvo o skutočnom svete; no ako bezvýznamný detail je príznakom literatúry, ktorá sa opisovaním detailov prihlasuje k realizmu.

Na začiatku šesťdesiatych rokov Barthes svoje chápanie realizmu v literatúre niekedy dovádzal do priamej negácie. Svedčí o tom odpoveď, ktorú poskytol časopisu *Tel quel*. Odpovedajúc na otázku, ako chápe literárny realizmus, najskôr upozornil na nejasnosti týkajúce sa samého chápania reality, aby vzápätí prešiel k dôvodom, pre ktoré sa mu literárny realizmus javil mýtickým. Prvý a najdôležitejší z týchto dôvodov znie: „literatúra je iba jazykom“, „jej bytie je v jazyku“.²⁰ Rozvíjaním myšlienky o jazykovej povahe literatúry dochádza k záveru, ktorý je priamym odmietnutím realizmu: „Vzhľadom na samy predmet je literatúra fundamentálne, konštitutívne irealistická; literatúra je ireálne samo; alebo, presnejšie povedané, ďaleko od toho, aby bola analogickou kópiou reálneho, lite-

¹⁹ R. Barthes, *L'effet de réel*, *Communications*, roč. 11, 1968, č. 1, s. 88.

²⁰ R. Barthes, *La littérature, aujourd'hui*, in: *Essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris 1964, s. 164.

ratúra je naopak samým vedomím ireálnosti jazyka: „najpravdivejšia“ literatúra je tá, ktorá o sebe vie, že je najväčšmi ireálna, keďže o sebe vie, že je podstatne jazykom.“²¹ Keď sa realizmus pokúša opismi detailov vyvolať referenčnú ilúziu, klame nielen čitateľa, ale aj sám seba, lebo sa chce (pravdaže, márne) spreneveriť záväzkom vyplývajúcim z jeho vlastnej jazykovej povahy. Teoretikovi na odhalenie tejto dvojitej ilúzie stačí, aby upozornil, čo to znamená byť jazykom.

2

Mohlo by sa zdať, že odhalenie možností, aké pre vylúčenie reality poskytuje pojem intertextuality, Barthesa v tomto odmietavom postoji k realizmu iba posilnilo. V inauguračnej prednáške, ktorú roku 1977 vyslovil pri svojom nástupe na Collège de France, sa však o realizme v literatúre najskôr vyjadril spôsobom, aký po jeho predchádzajúcich vyjadreniach prekvapuje: „Proto je možno říct, že bez ohledu na školy, jejímž jménem je deklarována, je literatura absolutně a kategoricky realistická: je to realita sama, tj. samo záření reálného. Avšak – a právě tím je vskutku encyklopedická – literatura tyto vědomosti uvádí do pohybu, nefixuje a nefetišizuje žádnou z nich; každé dává pobočné místo a právě tato nepřítomnost je vzácná.“²² Barthes tentoraz v súvislosti s realizmom nehovorí o ilúzii, nepokúša sa účinok reálneho pripísať konotáciám; celú literatúru zaraďuje do realizmu a nachádza v nej „žiarenie“ reálneho. Upozornenie na nestály, ustavične pohyblivý charakter literárnej reflexie reality je dôležité, pretože práve vďaka tomu sa Barthes môže vrátiť k určeniu, ktoré pri charakteristike literatúry vo svojich textoch zo šesťdesiatych rokov tak dôrazne uvádzal. Hovorí: „Před okamžikem jsem v souvislosti s věděním řekl, že literatura je kategoricky realistická, neboť předmětem jejího přání je vždy reálno; nyní – a aniž bych si protiřekl, protože používám slova v jeho běžném významu – říkám, že literatura je právě tak úporně irealistická; přání nemožného pokládá za smysluplné.“²³ Toto pranie nemožného, ktorým sa literatúra obracia k realite, aby ju spojila s ireálnym, nazýva Barthes utopickou funkciou. Upozorňuje, že moderná doba sa začala v momente, keď sa nová skutočnosť premietla do výzvy zmeniť jazyk tak, aby dostal politickú funkciu a stal sa prejavom nového profetizmu. Barthes je presvedčený, že literárne dejiny by sa nemali uspokojovať s radením škôl, a stavia pred ne úlohu vymedziť zlom, v ktorom sa vynára nový profetizmus, profetizmus písania.

3

Voltaireovo písanie, ku ktorému sa na záver vraciame, sa nedá pokladať za prejav toho profetizmu, aký Barthes vo svojej inauguračnej prednáške v literatúre nachádza. Vo Voltairovom vystúpení ešte nie je výraznejšie prítomný utopický rozmer tohto druhu písania. Je tam však veľmi zreteľne prítomná negácia jazyka, ktorý dovoľoval akúkoľvek udalosť hladko zaradiť do veľkého poriadku sveta, a napriek svojmu pôvodnému poslaniu uchopiť skutočnosť zdegeneroval v schematických procedúrach jej zastierania. Voltaire

²¹ Tamže (zdôraznil R. B.).

²² R. Barthes, *Lekce*, in: M. Merleau-Ponty; C. Lévi-Strauss; R. Barthes, *Chvála moudrosti*, Archa, Bratislava 1994, s. 86.

²³ Tamže, s. 88.

po vyjadrení tohto odmietnutia privádza svojho Candida k pochopeniu, že beh sveta treba prijať, takže preňho bude najrozumnejšie, keď svoje úsilie zameria na kultivovanie vlastnej záhrady. No uvoľnením skutočnosti zo zovretia pojmového systému sa spustil proces, v ktorom sa zmena jazyka čoraz tesnejšie spájala s požiadavkou zmeny sveta, čím pripravovala príchod nového profetizmu.

Ako sme si všimli, Barthes literatúre pripísal tak realizmus, ako aj irealizmus, pričom ich spojil v profetickej funkcii. Tá by podľa neho mala byť zohľadnená v literárnych dejinách. Zvážme, či by reflexia tejto funkcie nebola produktívnym príspevkom pri skúmaní interpretácií. Dovolilo by nám to zachytiť pohyb, akým interpretácie vymaňujú skutočnosť zo zovretia schém, aby jej priznali charakter stávania.

PodĎakovanie

Táto práca bola podporovaná Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe Zmluvy č. APVV-14-0510.

LITERATÚRA

- Barthes, R., La littérature, aujourd'hui, in: Barthes, R., *Essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris 1964.
- , L'effet de réel, *Communications*, roč. 11, 1968, č. 1, s. 84–89.
- , *Lekce*, in: Merleau-Ponty, M.; Lévi-Strauss, C.; Barthes R., *Chvála moudrosti*, Archa, Bratislava 1994.
- Compagnon, A., *Démon teórie*, Kalligram, Bratislava 2006.
- Deleuze, G., *Záhyb. Leibniz a baroko*, Herrmann a synové, Praha 2014.
- Dosse, F., *Histoire du structuralisme I*, Éditions la découverte, Paris 1991.
- Eco, U., Interpretácia a dejiny, in: Eco, U., *Interpretácia a nadinterpretácia*, Archa, Bratislava 1995.
- , Sémiotika v příštím tisíciletí, in: *Mysl a smysl*, Vize 97, Praha 2000.
- Leibniz, G. W., *Monadológia*, in: Városová, E. (ed.), *Antológia z diel filozofov, zv. VI, Novoveká racionalistická filozofia*, Nakladatelstvo Epoque, Bratislava 1970.
- , *Theodicea*, OIKOYMENH, Praha 2004.
- Voltaire, *Filozofický slovník*, Pravda, Bratislava 1976.
- , *Candide ou l'optimisme*, Larousse, Paris 1990.

PROBLÉMY S INTERPRETÁCIOU UMELECKÉHO DIELA

PETER MICHALOVIČ

Katedra estetiky, Filozofická fakulta, Univerzita Komenského v Bratislave
E-mail: Peter.michalovic@uniba.sk

ABSTRACT

Problems in Interpreting a Work of Art

The article is concerned with problems of interpreting a work of art. As a serious matter in aesthetics, philosophy, and art theory, interpretation was born with the emergence of works of art that required interpretation, for without it they would make no sense and could scarcely become part of the art world. These art works, however, have been interpreted in various ways, and two fundamental lines of understanding the nature of these interpretations have crystallized in the history of aesthetics, the philosophy of art, and art theory. The first line corresponds to the various kinds of exegesis. It gives preference to content over form and is concerned with what a work of art represents and what it refers to. The meaning of the art work then appears as something extra-artistic; if we are to understand the true sense of the art work, we must find the key to it either in social relations or in the depths of the unconscious. The second line corresponds to analysis. It gives preference to form over content and is concerned with how an art work is created, the elements it is composed of, and the kind of function which these elements perform in the complex structure of the work, and how they participate in its construction. The competing relationship between these two lines is extremely important for the life of art works, for those works have a life thanks either to exegeses that add to their meaning or to analyses or descriptions of artistic forms which draw attention to their aesthetically effective component.

Keywords: interpretation; exegesis; analysis, art; aesthetics

Prológ

V roku 1856 začal vydávať Gustave Flaubert v časopise *Revue de Paris* na pokračovanie román *Pani Bovaryová* a čoskoro po jeho publikovaní ho štátny žalobca obvinil z prečinu proti mravopočestnosti. Súdny proces sa pre štátneho zástupcu skončil fiaskom, pretože autor knihy nemal nijaký problém vysvetliť, že všetky inkriminované miesta v texte nielenže neporušujú mravopočestnosť, ale navyše majú svoje analógie v klasickej literatúre, teda v literatúre, ktorá bola organickou súčasťou oficiálnej literárnej kultúry Druhého cisárstva.

O desať rokov neskôr má Francúzsko ďalší umelecký škandál. Postaral sa oň maliar Edouard Manet obrazom *Olympia* tým, že ho vystavil na parížskom Salóne. Hoci je to známy obraz, predsa si len pripomeňme, že z obrazu sa z pohovky priamo do tváre diváka vyzývavo až drzo pozerá ležiaca mladá žena. Je nahá, len na nohách má obuté črievice, na krku náhrdelník a na pravej ruke náramok. Za ňou stojí žena čiernej pleti, evidentne

slúžka, a v náručí drží bohatú kyticu kvetov. Kyticu zrejme priniesol ako pozornosť neznámy čiteľ, to však divák môže iba predpokladať, lebo na obraze nijakého čiteľa nevidí. Pre úplnosť ešte dodávame, že na konci pohovky pri nohách Olympie sa obšmieta čierna mačka.

Obraz *Olympia* – Manet ho namaľoval už v roku 1863, ale vystavil ho o dva roky neskôr – bol od svojho prvého vystavenia predmetom mnohých interpretácií. Dobová oficiálna kritika o ňom písala prevažne ironickým až dehonestujúcim spôsobom. Napríklad Paul de Saint Victor napísal: „Dav sa tlačí ako v Morgue pred páchnucou *Olympiou* pána Maneta.“¹ Edmond About zase ironicky poznamenal: „Pokoj pánu Manetovi. Smiešnosť ospravedlnila jeho obrazy.“² Amédee Cantaloube zašiel v dehonestácii Manetovho obrazu ešte ďalej: „Táto *Olympia* sa podobá gorilej samici.“³ V záujme spravodlivosti je potrebné dodať, že na obranu Manetovej *Olympie* sa postavil napríklad Charles Baudelaire alebo Emile Zola a po nich mnoho iných interpretov z radov filozofov, estetikov a historikov umenia. V súčasnosti je tento obraz považovaný za jeden z najvýznamnejších obrazov dejín výtvarného umenia a filozofie umenia, estetici, teoretici a historici výtvarného umenia sa pokúšajú vysvetliť, prečo mu patrí takéto privilegované postavenie. A tak už vyše storočia interpretujú význam plošnej maľby, analyzujú kompozíciu obrazu, vplyv japonských drevorezov na Manetovu plošnú maľbu, zaoberajú sa zjavným či skrytým konfliktom *Olympie* s dejinami aktu, vysvetľujú tematický odklon od zobrazovania nadzmyslového ideálu a príklonom k zmyslovo vnímanej súčasnosti, odkrývajú jemné interikonické súvislosti s Tizianovým obrazom *Venuša urbínska*.

Približne mesiac pred Vianocami v roku 1913 Marcel Duchamp pripevňuje vidlicu s predným kolesom od bicykla na kruhovú stoličku. Tento objekt je prvým zo série objektov, ktoré dejiny vizuálneho umenia neskôr budú označovať pojmom *ready mades*. Prvé Duchampovo *ready made* s príznačným názvom *Koleso od bicykla* bolo od začiatku problematické. Dielo je zložené z obyčajných dvoch priemyselne vyrobených predmetov, a tak samozrejme nepoznáme ani meno výrobcu stoličky, ani výrobcu vidlice a kolesa od bicykla. Krátko na to, ako bol tento objekt predstavený obci umeleckých kritikov a historikov výtvarného umenia, však jedna časť z nich začala s týmto objektom pracovať ako s umeleckým dielom, to znamená, že sa pokúsila vysvetliť jeho zmysel, pretože len ten ho oddeľuje od sféry vecí každodennej potreby a spotreby, z ktorej paradoxne pochádza, a druhá časť spochybňovala jeho status umeleckého diela a považovala ho za podvod na divákovi.

Dňa 10. marca 1923 autor slávneho románu *Odyseus* James Joyce informuje v liste svoju patrónku Harriet Weaverovú, že od dokončenia *Odysea* konečne napísal dve strany nového textu. Dnes už vieme, že začal písať svoje posledné veľké dielo. Jeho pracovný názov bolo *Work in Progress*, publikované však bolo pod titulom *Finnegans Wake*. Už *Odyseus* bol literárnou senzáciou, čitateľa okrem iného prekvapilo zakomponovanie fragmentov rôznych jazykov do textu, využívanie rôznych štýlov, hojný výskyt citácií, predovšetkým zo Shakespearových hier, skrytých či zjavných alúzií na iné literárne diela. Joyce vo *Finnegans Wake* zašiel ešte ďalej. Zámerne mení výrazový plán slov, niekedy tak radikálne, že zmenou vytvára nové slová, rafinované slovné hračky, do textu vtvára fragmenty asi tridsiatich iných jazykov, skrátka vytvára akýsi privátny jazyk, hoci vieme, súc poučení

¹ J. Padrta, *Manet*, Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, Bratislava 1961, s. 24.

² Tamtiež.

³ Tamtiež.

Wittgensteinom, že v skutočnosti nijaký privátny jazyk neexistuje. Sám spisovateľ na mar-go jazyka svojej knihy povedal: „Moja kniha nie je nijakou rečou, *c'est un langage fleuve*. Je to reč riek.“ Samozrejme, tvorivé porušovanie plánu označujúcich a zámerné porušovanie zaužívaných pravidiel syntaxe sa zákonite odráža aj v pláne označovaných a v konečnom dôsledku to spôsobuje, že toto dielo je *sensu stricto* nepreložiteľné.

Posledný príklad je z oblasti hudby. Dňa 29. augusta 1952 mala v malom severoame-rickom meste Woodstock premiéru zvláštna skladba Johna Cagea 4'33". Skladba šokovala alebo prinajmenšom aspoň prekvapila poslucháčov v sále. Interpret David Tudor prišiel na pódium, sadol si za klavír, otvoril veko klavíru a po chvíli ho zavrel. Za štyri minúty a tridsať tri sekúnd to zopakoval trikrát, potom na veľké prekvapenie všetkých vstal a odišiel z pódia. Zmätení poslucháči sa po skončení skladby navzájom pýtali, čo to má zname-nať, aký je zmysel toho, čoho pred pár minútami boli svedkami? A spolu s nimi sa filozofi umenia, estetici či muzikológovia na to pýtajú dodnes a hľadajú uspokojivú odpoveď.

Umelecké dielo v ohnisku interpretácie

Čo majú spoločné spomínané diela Gustava Flauberta, Edouarda Maneta, Marcela Duchampa, Jamesa Joycea a Johna Cagea? A vôbec, môže mať niečo spoločné naratívne literárne dielo s výtvarným dielom, *ready made* s hudobnou skladbou? Prečo Flaubertov román vyprovokoval štátneho zástupcu k podaniu bizarnej žaloby? Čo viedlo Maneta k namaľovaniu obrazu, ktorý väčšinu súdobých divákov poburoval? Prečo je Ducham-pova vidlica s kolesom od bicykla pripevnená na stoličke umeleckým dielom a iná vidlica s kolesom a stolička len obyčajnou súčasťou bicykla a kusom nábytku? Alebo prečo je Ca-geovo 4'33" uznávanou (prinajmenšom jednou časťou obce muzikológov, estetikov a filo-zofov umenia) hudobnou skladbou, keď niečo podobné dokáže urobiť hocikto, dokonca aj ten, kto nemá nijaké hudobné vzdelanie a talent? Aký zmysel má Joyceovo napísanie textu väčšine potenciálnych čitateľov v nezrozumiteľnej reči riek? Ako vidíme, je polože-ných príliš veľa otázok a navyše veľmi komplikovaných, avšak napriek tomu si dovoľíme povedať, že týchto päť spomenutých diel predsa len spája niečo spoločné.

Predovšetkým ich spája jeden spoločný menovateľ: všetky tieto výtvary bez ohľadu na to, v akom médiu sú realizované, si naliehavo vyžadujú interpretáciu, lebo bez nej by nemali zmysel a následne bez interpretácie by sotva mohli byť súčasťou sveta umenia. Lenže, a to sme videli predovšetkým na príklade Flaubertovho románu alebo Manetov-ho obrazu, tieto artefakty môžu byť interpretované rôznymi spôsobmi, dokonca takými protichodnými, že jeden spôsob interpretácie ich radí do sveta umenia, iný zase vylučuje, jeden vyzdvihuje estetické kvality, druhý ho obviňuje z prečinu proti mravopocestnosti. Rôznosť výpovedí a kritických hodnotení o románe a obraze navyše stavia do úplne iného svetla aj samotný akt interpretácie. Zaiste, tvrdenie, že pred objavením sa moderného umenia na scéne dejín nejestvovali interpretácie, je od základu nesprávne, veď stačí si pripomenúť teologické komentáre *Starého zákona* a *Nového zákona* alebo právne výkla-dy častí zákonov a nakoniec aj umeleckých diel predmoderného obdobia. V súvislosti s vytvorením spomenutých piatich diel (a mnohými inými, ktoré sme nespomenuli) však vznikla celkom nová situácia, ktorú americký filozof Arthur Danto prirovnal k „objevu celé nové triedy faktů, teda k něčemu, co si žádá teoretické vysvětlení. Ve vědě, tak jako

jinde, často prízpůsobujeme nové fakty starým teoriím prostřednictvím pomocných hypotéz, což je prominutelný konzervativismus, pokud považujeme danou teorii za příliš hodnotnou na to, abychom ji rovnou hodili přes palubu.⁴ Stačí si pozorně všimnout ostré výpady dobových kritiků Paula de Saint Victora, Edmonda Abouta a Amédea Cantalouba na adresu Manetovy *Olympie* a je jasné, že ich podrážděný či ironický tón rozhodne nemá pôvod len v akejsi osobnej averzii či nebudaj zášti voči maliarovi, ale aj predovšetkým v tom, že toto dielo je v evidentnom rozpore s priznanou alebo nepriznanou teóriou umenia alebo estetickou koncepciou, ktorú sa pokúsili svojimi ostrými kritickými súdmi chrániť bez toho, aby si tento motív svojej činnosti uvedomili. Pravdou je, že z hľadiska verejnej mienky sa im na krátky čas skutočne podarilo zachrániť konzervatívny či dokonca až rigidný názor na umenie. Pravdou je však aj to, že sa im ho podarilo zachrániť skutočne len na krátko, lebo čoskoro sa presadili také teórie umenia a estetické koncepcie, ktoré umožnili interpretovať Manetovo dielo celkom iným spôsobom, a to dokonca tak, že zaznávaný a dehonestovaný výtvor mohol byť za pomerne krátky čas povýšený na jedno zo zakladateľských diel výtvarnej moderny.

Zjednodušene povedané, podľa prevládajúcich dobových konzervatívnych teórií či názorov (jednotlivé odlišnosti medzi nimi metodicky neberieme do úvahy) je umenie chápané ako zobrazenie ideálu krásy, a to ideálu krásy duchovnej a metafyzickej. Úlohou umenia má byť približovanie k tejto nadpozemskej krásy a to možno dosiahnuť predovšetkým harmonickým sklbením obsahu (reprezentácie či referencie, čiže toho, čo obraz zobrazuje alebo k čomu literárne dielo odkazuje) a formy (toho, ako to zobrazuje a referuje), vzájomnou podporou jedného druhým a *vice versa*. K napodobňovaniu takto chápanej krásy, k dosiahnutiu harmónie medzi obsahom a formou mali slúžiť (okrem iného) aj pomerne prísne žánrové konvencie a celý register estetických noriem. Tie fungovali reštriktívne, to znamená, že obmedzovali už samotný výber témy a aj formu výtvarnej reprezentácie a jazykovej referencie. Napríklad v prípade takého žánru, akým bol akt, išlo predovšetkým o to, že aj keď na obraze bola zobrazená nahá žena, a hoci maliar maľoval obraz podľa konkrétneho modelu, v konečnom dôsledku jeho úsilie smerovalo k tomu, aby nahota bola paradoxne zakrývaná. Môžeme to demonštrovať na Cabanelovom obraze *Zrodenie Venuše*. Už samotný paratext diváka nabáda, aby zobrazenú ženu nevnímal ako konkrétnu ženu, ale považoval ju za rímsku bohyňu, teda nadpozemskú personu, čo presne korešponduje s ideou nadzmyslovej, metafyzickej krásy. Túto indíciu podporuje všetko, čo divák na obraze vidí a paradoxne aj to, čo nevidí. „Vlny ateliérových dekorácií, amorci, dokonca i sama nemravná pozice totiž nahotu zakrývajú. Jsou to klišé, a tak nám pripadajú dôverně známá. Účinně zabraňují skutečnému setkání, snižují distanci. Když se na obraz podíváme, nestojíme v skutečnosti ničemu tváří v tvář. Nakonec v nás zůstane jen dojem jisté nálady, a právě o to v případě kýché jde. Obraz jako takový není důležitý, je jen impulzem k vyvolání určité atmosféry. Divák není konfrontován s objektem, který před ním stojí odhalený.“⁵ Ak sa pozrieme na Manetovu *Olympiu*, je evidentné, že nijakú rímsku alebo grécku bohyňu nevidíme, a preto je už samotný názov problematický. Interiér, oblečenie slúžky, čierna mačka a to málo, čo má na sebe „oblečené“ žena na po-

⁴ A. Danto, Svět umění, in: T. Kulka; D. Ciporanov (eds.), *Co je umění?*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2010, s. 97.

⁵ K. Harries, *Smysl moderního umění. Filozofická interpretace*, Host, Brno 2010, s. 82–83.

hovke, rozhodne nemajú svoj pôvod vo svete olympských alebo rímskych bohov. Naopak, sú bytostne zakotvené v Manetovej súčasnosti. Hoci názov obrazu diváka informuje, že zobrazená žena má božské meno Olympia, v skutočnosti ide o obyčajnú kurtizánu, čo naznačuje, že v tomto prípade je nesporne vhodnejšie názov diela čítať ironicky alebo ako provokáciu a nie doslovne. Toto tvrdenie podporuje aj známy fakt, že Manetovi sa podarilo majstrovským spôsobom namaľovať osobné črty modelu, takže mnohí diváci spoznali v Olympii známu parížsku kurtizánu Victorinu Meurendovú, čo ešte viac zvýšilo rozhorčenie v malomeštiackych a akademicky konzervatívnych kruhoch. Bohyňa degradovaná na kurtizánu musela malomeštiakov pobúriť a keď predpokladáme, že cieľom tvorcu bolo vyvolať v malomeštiakovi pragmatický účinok pobúrenia, tak potom sa mu to podarilo dosiahnuť viac než na sto percent.

Lenže okrem toho, čo obraz reprezentuje, pobúrenie vyvolalo aj to, **ako** reprezentuje. Z perspektívy umelca „dôležitejším než objekt samotný bolo pre neho maľovať určitým spôsobom a že práve úžas nad spôsobom, akým je obraz namaľovaný, stačí, aby získal divákovu pozornosť – skrátka, aj keď toto všetko uznáme, stále platí, že *Olympia* nie je len reprezentáciou skutočnosti, ale jej odhalením“.⁶ Manetovo odhalenie nahoty je zásadné, pretože obvykle sa nahý človek v prítomnosti iného, oblečeného človeka, cíti trápne a rovnako trápne sa cíti oblečený svedok. Olympia je nahá, a napriek tomu sa vôbec necíti trápne, vôbec neklopí od hanby zrak, naopak, drzo a vyzývavo sa pozerá na toho, kto stojí pred ňou, a svojím pohľadom ho privádza do pomykova. Tradičné akty pocity trápnosti nevyvolávajú, pretože nahá osoba je zobrazená tak, že si svoju nahotu nevedomuje, čiže nie je vedome vystavená pohľadu nejakého neznáameho diváka alebo diváka vôbec. Divák tradičného aktu taktiež nezažíva pocit trápnosti, pretože nie je konfrontovaný s nahotou vzhľadom na to, že objekt pohľadu vôbec netuší, že je pozorovaný.

Žánrové konvencie mali zabezpečiť stabilizovanú, dlhou tradíciou kanonizovanú a petrifikovanú kompozíciu aktu. Manet ich flagrantne porušil, a navyše sa dôrazom na plošnú maľbu a využívaním obmedzenej palety farieb dostal do konfliktu nielen s žánrovými konvenciami, ale aj konvenciami či estetickými normami dobovej maľby ako takej. Toto porušenie bolo fundamentálne, pretože upozornilo na formu obrazu, presnejšie povedané na jej hierarchickú nadradenosť nad obsahom. Umelecká forma vďaka tomu prestala byť považovaná za pasívny výraz, transparentné označujúce, ktorého jedinou funkciou je byť nositeľom označovaného a celkového zmyslu obrazu. Opäť môžeme povedať, že ak toto všetko bolo aspoň čiastočne intenciou tvorcu, čo si dovoľíme predpokladať aj v rozpore s proklamovanou štrukturalistickou tézou o smrti autora, tak opäť môžeme konštatovať, že aj tento cieľ dosiahol.

Dve línie umenia, dve línie interpretácie

Napätie a neskôr aj zámerné porušenie rovnováhy medzi obsahom a formou sa ukázalo pre ďalší vývoj moderného umenia veľmi dôležité. Už „v roce 1912 předpověděl Kandinskij vznik ‚velkého realismu‘, který doplní směřování k abstrakci. Tradiční akademismus užíval formu ke zkrášlení reprezentace a reprezentaci k tomu, aby formě dodala

⁶ J. Canaday, *Mainstreams of Modern Art*, Holt, Rinehart & Winston, New York 1959, s. 170.

obsah. Krása se hľadala v souladu obsahu a formy. Umelec vyvažoval obé složky, dokud nedosáhl určité rovnováhy. „Zdá se, že v dnešní době tento ideál přestal být cílem, vhadlo spojující oba miský vah zmizelo“ [Kandinského tvrdenie; dopln. P. M.] Kandinskij predvídal, že v budúcnosti povedou abstrakce a reprezentace své vlastní životy. Na jedné straně budeme mít umění, které redukuje reprezentaci na minimum, aby odhalilo formu (takové hnutí vedl sám Kandinskij); na druhé straně vznikne nový realismus, který omezí na minimum formu, aby odhalil předměty takové, jaké doopravdy jsou.“⁷ Rozluka medzi tradične chápaným obsahom a formou mala ďalekosiahle následky pre ďalší vývoj umenia a hlboko poznačila aj nasledujúci vývoj filozofie umenia, estetiky a teórie umenia. Začali sa množiť protichodné teoretické koncepcie umenia a v ich závislosti protichodné interpretačné metódy či prístupy, ktoré možno rozdeliť na dva základné typy. Prvý typ interpretácie označujeme pojmom „exegéza“, druhý pojmom „analýza“. Prvý typ sa sústreďuje na výklad obsahu, na poslanstvo, ktoré umelecké dielo vyjadruje formou vynútenou obsahom. Druhý typ sa zameriava na analýzu formy, ktorú chápe ako aktívny činiteľ formovania látky, substancie. V prvom prípade je dôležité čo umelecké dielo vyjadruje, v druhom zase **ako** to vyjadruje. Ako schéma nám toto rozlíšenie môže stačiť, ale ak chceme pochopiť špecifiku jedného a druhého typu interpretácie, je potrebné priblížiť postupy jedného a druhého typu interpretácie na konkrétnych príkladoch. Skôr, než sa začneme detailnejšie venovať spomenutým dvom líniám interpretácie umeleckého diela, považujeme za potrebné zdôrazniť, že každá z nich málokedy jestvuje takpovediac v čistom stave. Exegéza si v prípade potreby môže pomáhať analýzou formy, a to najmä vtedy, ak určité formálne vlastnosti dokážu vysvetliť nejaký význam, a platí to aj *vice versa*. Tieto dve línie treba chápať skôr ako krajné dva body, medzi ktorými sa môžu vytvárať rôzne interpretačné hybridy, pričom niektoré z nich môžu byť a nesporne aj sú zaujímavé.

Interpretácia ako exegéza

Chápanie interpretácie ako exegézy je veľmi široké, do jeho silového poľa možno zaradiť napríklad marxizmus, psychoanalýzu, existencializmus, hermeneutiku, čiastočne aj recepcnú estetiku, fenomenológiu, niektoré varianty štrukturalizmu, feministickej estetiky, postkolonializmu a mnohé iné. Za všetky našu pozornosť venujeme len marxizmu a psychoanalýze, pretože na ich príklade môžeme ukázať, čo majú spoločné a čo ako *pars pro toto* môže zastupovať aj ostatné podobne orientované prístupy.

V rámci exegézy ako prvého typu interpretácie umeleckého diela majú dôležité postavenie tie, ktoré Arthur Danto v štúdiu *Hĺbková interpretácia* označil slovným spojením z titulu. V spomínanej štúdiu uvádza známy Marxov výklad „odvolání obilných zákonů, k němuž došlo za Cobdenova ideologického a Peelova politického vedení; zatímco Cobden s Peelem prý chtěli dosáhnout toho, aby měl pracující lid levnější chléb, podle Marxe bylo skutečným smyslem to, aby měli průmyslníci levnější pracovní sílu. Peel a Cobden byli oba zastánci volného obchodu a své kroky (v dobré víře) halili do hávu dobročinnosti, ve skutečnosti však hájili zájmy vlastní třídy stejně tak, jako jejich odpůrci hájili zájmy své. Peel zkrachoval politicky a Cobden ekonomicky, byli však pouhými kledony své třídy, nástroji

⁷ K. Harries, *Smysl moderního umění. Filozofická interpretace*, pozri hore, s. 129–130.

historických sil dramatického soukolí, jehož skutečnými agenty jsou společenské třídy.⁸ Je to zaujímavý výklad, lebo tvrdí, že každý človek je príslušníkom určitej spoločenskej triedy a tie sa od seba líšia predovšetkým ekonomickými záujmami a ekonomickým bytím. Triedne záujmy nachádzajú svoj artikulovaný výraz v rôznych ideologických útvaroch. Zmysel každej ideológie nespočíva v tom, čo otvorene hlása a deklaruje, ale v tom, aké ekonomické záujmy skryto obhajuje. Medzi ideologické útvary patrí aj umenie, ktoré bez toho, aby si to umelci uvedomovali, taktiež skryto obhajuje triedne záujmy. Francúzsky sociológ ovplyvnený marxizmom Lucien Goldman v knihe *Humanitné vedy a filozofia* sa pokúsil dokázať, ako sa sociálna stratifikácia Francúzska v 17. storočí, ako sa ekonomické postavenie jednotlivých tried premieta do vízií sveta, ktoré prislúchajú jednotlivým spoločenským triedam. Vízia sveta nachádzajú svoj výraz napríklad vo filozofii a literatúre. Vo Francúzsku za vlády Ludovíta XIV. podľa Goldmana jestvovalo päť spoločenských tried: vysoká šľachta, dvorská šľachta, úradníctvo povyšované do šľachtického stavu, ekonomicky sa vzťahujúci tretí stav a pospolitý ľud, čiže drobní remeselníci a roľníci.

Vysoká šľachta pomaly začína strácať svoju reálnu politickú a aj ekonomickú moc, niektoré pozície, ktoré jej dedične odjakživa patrili začína pomaly, ale iste obsadzovať úradníctvo a vôbec táto trieda sa nedokáže vysporiadať s dynamicky sa rozvíjajúcou buržoáznou spoločnosťou. Pre vysokú šľachtu je príznačná pesimistická vízia sveta, a tú môžu stelesňovať napríklad *Pamäť Saint-Simona* alebo *Maximy La Rochefoucaulda*.

Dvorná šľachta je na tom oveľa lepšie, dokonca o toľko lepšie, že si ani neuvedomuje, že podobne ako dni vysokej šľachty aj jej dni sú *de facto* zrátané. Jej životný štýl jej jednoducho neumožňuje, aby si túto negatívnu prognózu svojej budúcej existencie vôbec pripustila. Oddáva sa nekonečným radovánkam, neviazanému flirtovaniu a milostným hrám, polovačkám, navštevuje koncerty, nákladne sa oblieka atď. Goldman tvrdí, že príznačným označením pre životný štýl dvornej šľachty je osobitý variant epikureizmu a ten si našiel svoj výraz vo filozofickom diele Gassendiho a v Molièrových literárnych dielach. Perspektívu pohľadu vysokej šľachty na svet môže ako *pars pro toto* pomôcť pochopiť Molièrova komédia *Lakomec*. Z tejto perspektívy kardinálnym deficitom lakomca, tohto exemplárneho reprezentanta meštiaka je zhromažďovanie peňazí. Peniaze len zhromažďuje, nemiňa ich však na pôžitky, lebo pre lakomca sú peniaze cieľom a nie prostriedkom na financovanie frivolného a nákladného života. Robiť, odriekať si a zhromažďovať peniaze sú v príkrom rozpore s heslom dvornej šľachty nerobiť, zabávať sa a mŕňať.

Popri vysokej dvornej šľachte sa v 17. storočí vo Francúzsku začína na presadzovať spoločenská trieda úradníkov. Jej príslušníkmi sú väčšinou ľudia neurodzeného pôvodu, ľudia v talároch, ktorí za svoje služby v správe štátu boli povýšení do šľachtického stavu. Pôsobia na kráľovskom dvore a mimo neho v štátnej správe. Svoj majetok a spoločenské postavenie príslušníci tejto triedy nadobudli vďaka svojej úradníckej činnosti, čo ich uspokojuje, avšak zároveň ich láka racionalistický individualizmus zo dňa na deň ekonomicky mocnejšej buržoázie. Tento rozpor si dokázal nájsť svoju primeranú reprezentáciu v tragických víziách, napríklad v Racinových tragédiách a Pascalových *Myšlienkach*, pričom heslom tejto triedy by mohla byť podľa Goldmana Pascalova myšlienka o človeku, ktorý je síce len trstina, ale myslíaca trstina. Myslenie totiž robí človeka veľkým, uskutočňovanie jeho plánov ho zase robí malým.

⁸ A. Danto, Hĺbková interpretace, *Aluze*, 2007, č. 2, s. 32.

Buržoázia alebo tretí stav je triedou na vzostupe. Vďaka pestovanému individualizmu, viery v schopnosti rozumu a vôle sa úspešne presadzuje, jej budúcnosť je optimistická, rastúca ekonomická moc buržoázie ju robí spoločenskou triedou, ktorá vidí svoju budúcnosť optimisticky. Mentalitu tretieho stavu charakterizuje akcent na individualizmus, racionálne zdôvodnené konanie a cieľavedomosť, pričom tieto cnosti najlepšie vyjadrujú Descartesove filozofické a Corneillove literárne diela.

Nakoniec je tu drobný ľud, schopný prežiť všetky spoločenské otrasy. Je to ľud práce, odsúdený na každodenné zabezpečovanie si svojej existencie. Nemá ani pesimistickú, ani optimistickú víziu sveta, prežije všetko vďaka schopnosti prispôbiť sa daným podmienkam. Za drobný ľud hovoria La Fontainove bájky, v týchto „bajkách človek již není myslící třtina, ale ,třtina, která se ohýbá, ale neláme‘ z bajky *Dub a třtina*.“⁹ Dub je síce mocný, ale vo víchrici sa zlomí, trstina nie je mocná, ohýba sa aj pri najmenšom záchveve vetra, avšak ohýbanie ju paradoxne chráni pred zlomením.

Iným príkladom hĺbkovej interpretácie aj psychoanalýza. Podľa jej zakladateľa Sigmunda Freuda: „Umělec je původně člověk, který se od reality odvrací, protože se nemůže smířit s tím, že od něho požaduje nejprve, aby se zřekl pudového ukojení a dává svým erotickým a ctižádostivým tužbám průchod ve fantazijním životě. Nachází však zpáteční cestu z tohoto fantazijního světa k realitě tím, že díky zvláštnímu nadání vypracovává svoje fantazie v jakýsi nový druh skutečnosti, kterým lidi přiznávají platnost jakožto cenným obrazům reality. Stává se takto svým způsobem skutečně oním hrdinou, králem, tvůrcem, milovaným tvorem, kterým se chtěl stát, aniž musel zvolit okliku přes skutečnou změnu vnějšího světa. Toho však může dosáhnout jen proto, že i druzí lidé pocítují s oním reálně potřebným odříkáním stejnou nespokojenost jako on, jen proto, že tato nespokojenost vznikající při nahrazení principu slasti principem reality je sama kusem reality.“¹⁰ Fantazijný život môže nachádzať svoj výraz tak v snoch, ako aj v umení, pretože sny a umenie sú determinované nevedomou zložkou ľudskej *psyché*, sám majster psychoanalýzy hovoril o umení, že má pôvod v denných snoch, presnejšie povedané, aj umenie do veľkej miery využíva princípy snovej práce. „Podle Freuda jsou sny bytostně symbolickým naplněním nevědomých přání. V symbolickém hávu přicházejí proto, že kdyby byl jejich materiál vyjádřen přímo, mohlo by nás to šokovat a rozrušit natolik, že bychom se probudili. Abychom se tedy vůbec vyspali, nevědomí velkoryse zastírá, zjemňuje a zkrusluje své významy, takže se naše sny stávají symbolickými texty, jež je třeba dešifrovat.“¹¹ Pristavme sa pri tvrdení o tom, že naše sny a umelecké diela sa stávajú symbolickými textami. Čo to znamená byť symbolickým textom? Odpoveď na túto otázku musíme hľadať vo Freudovom výklade sna, aby sme boli aspoň trochu v súlade s názormi zakladateľa psychoanalýzy. Freud je presvedčený, že snová myšlienka má zjavný a latentný obsah, pričom zjavný je ten, ktorý sa nám bezprostredne ponúka a nevyžaduje si sofistikovanú interpretáciu. Na tomto mieste si dovoľíme zneužiť jedno populárne tvrdenie Freuda o tom, že cigara je za určitých okolností len cigara a keď sa niekomu sníva sen, v ktorom sa vyskytne cigara, ešte to nič nemusí znamenať. Na pochopenie toho, že cigara je cigara, netreba vynaložiť nijaké kvantum interpretačnej práce, je to jasné každému, kto v živote

⁹ L. Goldman, *Humanitní vědy a filozofie*, Nakladatelství Svoboda, Praha 1967, s. 82.

¹⁰ S. Freud, *O člověku a kultuře*, Odeon, Praha 1989, s. 95.

¹¹ T. Eagleton, *Úvod do literární teorie*, Triáda, Praha 2005, s. 210.

videl cigaru a ovláda jej slovné označenie. Keď však psychoanalytik začne vykladať nejaký na prvý pohľad nezrozumiteľný obsah sna, tak môže zistiť, že cigara nie je obyčajnou cigarou, ale falickým symbolom a v skutočnosti reprezentuje mužský pohlavný úd. To znamená, že jedno označujúce v symbolickom texte má akoby dve označujúce, dva významy: a) zjavný význam, ktorým je obyčajná cigara, b) latentný alebo hĺbkový význam, ktorý je za určitých okolností mužský pohlavný úd. Prvý význam leží na povrchu a je prístupný všetkým, druhý leží pod povrchom a môžeme sa k nemu dopracovať len interpretáciou. Alebo, ak použijeme inú terminológiu, okrem doslovného významu musíme počítať s významom figuratívnym alebo tropologickým, čiže preneseným. Túto ambiguitu vysvetlil Danto na príklade známej Freudovej interpretácie tzv. Krysieho muža. Tento muž „chodí vďaka po jidle s veľkým zanícením behať, aby se zlikvidoval Dick“, jak by odůvodnil s poplácáním na své překvapivě ploché břicho. Dick v rodné němčině Krysího muže značí tloušťku a náhodou se tak také jmenuje americký ctitel jeho milenky, jehož likvidaci má Krysí muž podvědomě na mysli. Běhání pochopitelně nemůže sloužit jako prostředek odstranění soka v lásce a „aby se zlikvidoval Dick“, by nebylo důvodem k běhání, kdyby si jej uvědomoval. Přípustný důvod, „aby se zlikvidoval Dick“, tedy pouze racionalizuje důvod, kterým se Krysí muž dost dobře nemůže řídit a podvědomý důvod je ním propojen prostřednictvím transformace do slovní hříčky, tento podvědomý důvod zůstává Krysímu muži utajen, ale nezůstává utajen jeho interpretovi (Freudovi), ať už je vlastní nevědomí skryto z jakýchkoliv důvodů. Tento případ není nikterak neobvyklý, obdobných příkladů je na různých místech Freudových sebraných spisů nespočet.“¹² Do tejto skupiny môžeme zaradiť aj Lacanovu štrukturálnu lingvistiku ovplyvnenú psychoanalytickú interpretáciu poviedky Edgara Allana Poa *Odcudzený list*. Lacan v rámci svojho variantu psychoanalýzy vysvetľuje príčinu neúspechu parížskych policajtov a dôvod úspechu C. Augusta Dupina pri hľadaní odcudzeného listu, pretože tento list mohol kompromitovať ministra D. Príčina neúspechu policajtov spočíva v tom, že odcudzený list hľadajú na tých miestach, na akých obvykle zloději ukrývajú ukradnuté veci, a dôvod Dupinovho úspechu spočíva zase v tom, že ho na nich nehľadá, a preto si hneď všimne, že list je vlastne skrytý tak, že je celý čas vystavený očiam policajtov. Lacan vychádza z premisy, že prístup k svetu je sprostredkovaný nejakým symbolickým systémom. Obvykle zloději v súlade s týmto systémom veci ukrývajú a policajti ich vzhľadom na to, že sa riadia tým istým systémom, vedú efektívne nachádzať. V tom prípade však ten, kto odcudzil list ministrom, nebol obyčajný zlodej a neschoval ho na niektorom z bežných miest, to znamená, že objekt krádeže sa nachádza na inom mieste, než na akom sa objekt krádeže nachádza v symbolickom systéme. Lenže Dupin nebol obyčajný policajt, a preto list nehľadal tam, kde ho symbolický systém umiestňuje.

Uviedli sme rôzne príklady hĺbkových interpretácií (aj keď prvá nebola interpretáciou umeleckého diela, ale historického textu), a napriek diferenciam medzi nimi môžeme identifikovať spoločného menovateľa tohto typu exegézy, ktorým je, ako sme to mohli nakoniec vidieť, bytostné rozdelenie umeleckého diela na povrch a hĺbku, pričom povrch je totožný s manifestným významom, a hĺbka zase s latentným významom. Či sa chceme zaoberať manifestným alebo latentným významom, je evidentné, že vždy sa zaoberáme obsahom, a ak sa vôbec zaoberáme formou, tak až v druhom slede. Obsah je dôležitý,

¹² A. Danto, *Hĺbková interpretace*, pozri hore, s. 32.

vnucuje si formu, a ak chceme pochopiť, aké skutočné posolstvo umelecké dielo komunikuje, musím zostúpiť od povrchu umeleckého diela k jeho hĺbke, teda musíme postupovať od manifestného k latentnému významu a pýtať sa, kde má zdroj latentný význam. Ako sme mohli vidieť, vo všetkých štyroch prípadoch význam presahuje umelecké dielo, pričom sám tvorca umeleckého diela si skutočné zdroje tvorby neuvedomuje. Marxizmus nás presvedča o tom, že umelec je determinovaný ideológiami, víziami sveta tej triedy, ktorej je príslušníkom alebo ktorej slúži. Arnold Hauser tvrdí: „Umění podporuje zájmy nějaké společenské vrstvy už jen tím, že zobrazuje a mlčky uznává její morální a estetická měřítká. Umělec, jehož si tato vrstva vydržuje a jehož naděje a vyhlídky jsou na ní závislé, se nechtěně a **nevědomě** [zvýrazn. P. M.] stává hlásnou troubou svých chlebozárců a mecenášů.“¹³ Podľa nášho názoru je to veľmi zjednodušené tvrdenie, avšak práve vďaka prílišnému zjednodušeniu nám môže pomôcť pochopiť, kde hľadať podľa marxizmu skutočné zdroje tvorby. Psychoanalýza zase tvrdí, že kľúčom k odhaleniu latentného významu je nevedomie tvorcu, pričom nevedomé motívy tvorby sú preto nevedomé, že zostávajú skryté samotnému tvorcovi. Navzdory veľkým rozdielom sa tieto dva typy exegézy pretínajú ešte v jednom bode. Obidva sú totiž presvedčené o tom, že akt interpretácie je schopný odhaliť pravdu, presnejšie jedinú pravdu umeleckého diela.

Čitateľ si určite všimol, že sme v úvode nášho textu spomenuli Duchampovo *ready made* a Cageovu skladbu *4'33"*, a taktiež si mohol všimnúť, že doteraz sme sa o nich (na rozdiel od Maneta a Flauberta) viac nezmiňovali. Ich interpretácie vo väčšine prípadov taktiež predstavujú typ exegézy, nesporne ich možno interpretovať aj marxisticky alebo psychoanalyticky, avšak v tomto prípade sa efektívnejšie presadzuje iné typy, ktoré nemajú ambície odkrývať skryté významy pod povrchom, ktoré sú v konečnom dôsledku závislé od sociálnej štruktúry alebo nevedomia, sú presvedčené, že význam leží na povrchu umeleckého diela, alebo že ho dokonca zvonku dodáva interpret.

Začnime dielom *Koleso od bicykla*. Ak sa niekto chce pokúsiť (bez ohľadu na to, či ide o laického diváka alebo profesionála v oblasti interpretácie umenia) o exegézu významu Duchampovho diela, poprípade iných jeho *ready made*s, vystaví sa veľkému interpretačnému riziku. Môže totiž považovať Duchampovo *ready made* za objekt obdarený významom. Tvorca vyčlenil zo siete praktických súvislostí dva priemyselne či prinajmenšom rukodielne vyrábané predmety a spojil ich do jedného objektu. Následne objekt vystavil v galerijnom priestore, čo spôsobilo jeho povýšenie na objekt, obdarený významom. Umiestnenie objektu v priestore galérie vyvolalo záujem zo strany diváka, pretože objekt na interpreta pôsobí ako výzva na interpretáciu významu. Je však možné, že Duchamp „predvídá interpretácie, aby je mohl popíť či zmařit“.¹⁴ Napríklad keď sa spýtali Duchampa, či intenciou objektu *Koleso od bicykla* bola integrácia pohybu do umenia, odpovedal záporne a zdá sa, že takto by mohol spochybniť hociktorú inú interpretáciu. To znamená, že tvorca hrá s interpretom dvojité hru. Jej pravidlá sú jednoduché, tvorca svojím provokatívnym dielom núti interpreta zvoliť si nejakú interpretačnú stratégiu a vyprodukovať nejakú interpretáciu. Sme presvedčení, že je úplne ľahostajný, ktorú stratégiu si vyberie, lebo zvolenú stratégiu vzápätí dokáže spochybniť tá stratégia, ktorú si interpret nevybral. Jediné, čo ostáva, je neustále sa pokúšať nanovo odhaľovať, či presnejšie dodávať význam

¹³ A. Hauser, *Filosofie dějin umění*, Odeon, Praha 1975, s. 9.

¹⁴ P. Bourdieu, *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*, Host, Brno 2010, s. 325.

tvorivému gestu, pričom tento význam, obrazne povedané „neleží“ pod povrchom, ale na povrchu alebo sa utvára vo vzájomnom vzťahu diela s interpretom.

Cage svojou skladbou 4'33" nastražil interpretom obdobne rafinovanú pascu. Ako interpretovať tento výkon? Ako provokáciu alebo ako zámerné obrátenie pozornosti od diania na pódium k daniu v hľadisku? Je možné dokonca ju chápať ako zenovú meditáciu? Alebo je to upozornenie na fakt, že tak ako pauzy patria k reči, prázdne miesta k písnu, tak patrí k hudbe aj ticho? Keď si vyberieme hociktorý názor a rozviníme ho do konzistentnej interpretácie s náležitou argumentačnou výbavou, je jasné, že interpretácia zmyslu tohto Cageovho výtvoru nepostupuje od povrchu k hĺbke, kde sa má údajne skrývať opravdivý význam. Keby sa predsa len interpret rozhodol takto postupovať, možno by na svoje veľké prekvapenie zistil, že pod povrchom môže nájsť nanajvýš, obrazne povedané, prázdne miesto, a to musí vyplniť nejakou zmysluplnou interpretáciou, pretože bez nej by dielo nemalo nijaký význam a bez významu by nebolo dielom.

Duchamp svojimi *ready mades* a Cage svojou skladbou 4'33" zdanlivým nedostatkom významu umeleckého diela vyprovokovali interpretov k produkovaniu prebytku významu. Kým marxizmus a psychoanalýza mohli byť a nepochybné aj boli presvedčené, že sa im podarilo dešifrovať jediný a pravdivý význam, zmysel, ktorý leží pod povrchom diela, tak Duchampovi a Cageovi interpreti túto istotu nemajú a mať nemôžu, pretože *Koleso od bicykla* či 4'33" patria medzi tie diela, ktorých význam sa interpretáciami znovu a znovu vytvára. „Dílo tak není vytvořeno naráz, ale je vytvářeno stokrát, tisíckrát – všemi, kdo se o ně zajímají: čtou je, zařazují, luští, komentují, reprodukují, kritizují, potírají, poznávají, vlastní.“¹⁵ To je podľa nás mimoriadne dôležité zistenie, pretože poukazuje na fakt, že umelecké diela žijú prostredníctvom interpretácií, že interpretácie nie sú len akési samoučelné vysvetlenia či totálne vysvetlenia pravého zmyslu umeleckého diela, ale vzťah medzi interpretovaným dielom a interpretom je spôsobom pre niekoho odkrývania, pre iného produkovania významu, zmyslu a netýka sa to len umeleckých textov s neurčitou vyjadrenou sémantikou. Materiálna zložka diela je fixná, nanajvýš podlieha fyzikálnym alebo chemickým zmenám, význam a zmysel je dynamická zložka, je to tajomstvo, ktoré priťahuje pozornosť, núti vytvárať dohady o ňom a zároveň odoláva definitívnemu rozlúšteniu, pretože rozlúštené tajomstvo nie je tajomstvo, ale *sensu stricto* oxymoron. Túto situáciu nám pomôžu vysvetliť tieto provokatívne slová Paula Veyna: „Nemá dílo jen ten význam, který se mu dodá? Má dílo všechny významy, které mu dodal hlavní účastník, jeho autor? Aby bylo možné si tento problém položit, musí dílo existovat, vztyčené jako určitý monument; musí být plnoprávnou individualitou se svým smyslem, významem: můžeme se tedy jen podívat tomu, zda toto dílo, jemuž nechybí nic, ani text (tištěný či rukopis), ani jeho smysl, je nadto schopné v budoucnosti ještě nové významy získávat, nebo snad již všechny další představitelné významy obsahuje. Ale když takové dílo neexistuje? Když získává svůj smysl pouze prostřednictvím vztahu? Jestliže jeho význam, který můžeme prohlásit za autentický, byl zcela jednoduše významem, který mělo toto dílo vzhledem ke svému autorovi či době, v níž bylo napsáno? Jestliže podobné významy, které se v budoucnu objeví, obohatí nikoli toto dílo, ale jiné významy, odlišné a nesoupeřící? Jestliže všechny tyto významy, minulé i budoucí, jsou rozmanitými individualizacemi jedné látky, která je nabývá bez rozlišení? V tomto případě se problém

¹⁵ Tamtiež, s. 229.

vztahu rozplyne, jako se rozplyne individualita díla. Dílo jako individualita, u níž se předpokládá, že zachová svou fyziognomii navzdory času, *neexistuje* (jediné, co existuje, je jeho vztah ke každému z interpretů), ale nedá se říct, že *by nebylo ničím*: je určeno v každém vztahu; význam, který mělo například ve své době, se může stát předmětem pozitivních diskusí. Naopak to, co existuje, je *látka* díla, ale tato látka není ničím, dokud v ní vztah neučiní to či ono.¹⁶ Tieto slová asi nepotrebujú komentár, v každom prípade ako pozitívne hodnotíme to, že Veyne, podobne ako my, verí, že význam je záležitosťou vzťahu medzi umeleckým dielom a interpretom, a zároveň neverí v možnosť odhalenia jediného správneho, autentického významu umeleckého diela.

Interpretácia ako analýza

Interpretáciu ako analýzu nám môžu vhodne zastupovať teoretické iniciatívy, ako formalizmus, štrukturalizmus či neoformalizmus, pričom ani jednu z týchto myšlienkových iniciatív nemôžeme chápať ako monolit. Tak napríklad iný je štrukturalizmus Pražského lingvistického krúžku, francúzsky štrukturalizmus alebo štruktúralno-semiotická moskovsko-tartuská škola. To však neznamená, že medzi nimi nejestvujú styčné plochy, koniec koncov každá z týchto iniciatív na niečo z druhej nadväzovala, niečo preberala, rozvíjala a samozrejme aj modifikovala či dopĺňala. Rozdiely medzi nimi intenzívne pociťujú tí, ktorí sa nachádzajú v ich silovom poli, a tí, ktorí sa nachádzajú mimo neho, tieto iniciatívy vidia ako jeden smer teoretického myslenia alebo ako varianty jedného invariantu.

Druhá línia zase tvrdí, že forma v umení je dominantná a obsah je druhoradý (alebo dokonca zanedbateľný), pričom toto stanovisko výstižným spôsobom sformuloval už na začiatku minulého storočia spoluzakladateľ a čelný predstaviteľ ruského formalizmu Viktor Šklovskij. Keby sme chceli byť maximálne dôslední, tak potom by sme jej pôvod museli hľadať až v Kantovej *Kritike súdnosti*. Lenže tak ďaleko nechceme ísť a začneme pasážou Šklovského knihy *Teória prózy*, kde nachádzame toto tvrdenie: „Literárne dielo [a vôbec umelecké dielo; doplnil P. M.] je čistá forma, nie je to ani vec, ani materiál, ale vzťah materiálov. A ako nijaký vzťah nemá rozmery, nemá ho ani tento. Preto je ľahostajný rozsah, aritmetická hodnota jeho čitateľa a menovateľa. Dôležitý je ich pomer. Diela žartovné, tragické, svetové, salónne, konfrontácia sveta so svetom alebo mačky s kameňom – to všetko sa navzájom rovná.“¹⁷ Keď túto myšlienku domyslíme, tak potom môžeme povedať, že pôvodnú opozíciu obsah/forma, v ktorej obsah je mimoumelecký a hierarchicky nadradený forme, by bolo vhodné nahradiť opozíciou forma/látka, alebo jej neskorším ekvivalentom substancie v Hjelmslevom chápaní. Látka, substancia označuje niečo amorfné a pasívne, môže v konečnom dôsledku pochádzať aj z oblasti mimo umenia a forma je aktívny činiteľ, ktorý vtlača substancii, látke konkrétny tvar, ozvlášťujúcu formu. Lenže nie akákoľvek forma, len tá, ktorá je schopná rozrušiť stereotypy vnímania, porušiť automatizmus, a preto sa musí analýza koncentrovať na tvárne postupy, vlastné jednotlivým druhom umenia. Formalisti izolujú umelecké dielo od spoločenského kontextu a dokonca aj od jeho autora, Šklovskij je presvedčený, že „umelecké dielo vnímame

¹⁶ P. Veyne, *Jak se píšou dějiny*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2010, s. 428–429.

¹⁷ V. Šklovskij, *Teória prózy*, Tatran, Bratislava 1971, s. 228.

na pozadí a asociácií s iným umeleckým dielom. Jeho formu určuje vzťah k iným formám, ktoré existovali pred ním. *Materiál umeleckého diela je nevyhnutne pedalizovaný, t. j. zdôraznený, vykvílený*.¹⁸ Každý druh umenia tvorí svojbytný umelecký rad, ktorý sa vyvíja na báze imanentných zákonitostí, pričom základným pravidlom je postupná substitúcia foriem neschopných zaujať pozornosť recipienta formami novými. Zjednodušene povedané, umelecká forma je podľa presvedčenia formalistov garantom umeleckosti umeleckého diela. Ak sa na Flaubertov román *Pani Bovaryová* pozrieme z perspektívy štátneho zástupcu, ktorý román obvinil z prečinu proti mravopočestnosti, tak potom môžeme bez zaváhania konštatovať, že štátny zástupca urobil tú fatálnu chybu, že text románu zredukoval na obsah, ergo na príbeh a aj z neho si vybral len niektoré pasáže a úplne ignoroval to, čo román robí románom, teda jeho originálnu literárnu žánrovú formu, diskurz. Je známe, že Flaubert sa pritom usiloval svojimi literárnymi textami o presný opak, on jednoducho chcel dobre písať o priemernosti. *Pani Bovaryová* sotva zaujme pozornosť poučeného čitateľa (ktorým celkom určite nebol nemenovaný štátny zástupca) len príbehom, teda tým, čo sa rozpráva, pretože ide o pomerne banálny príbeh nevery, a ako taký by tematicky mohol patriť skôr do oblasti literárneho braku než do sféry umeleckej literatúry. Lenže Flaubert chcel dokázať, že zmyslom písania nie je vyrozprávať príbeh, ale hľadanie tvaru, a to „se dotýka kompozície, sklobení príbehů jednotlivých postav, vzťahů mezi prostředím, situacemi, způsoby jednání a charaktery postav, opakování a asonancí, jež je třeba zapudit, či přejatých myšlenek a konvenčních forem, jež je nutno vymýtit“.¹⁹ Keďže táto línia kladie dôraz na to, ako je umelecké dielo urobené, môžeme ju označiť ako analýzu formy, ďalej však budeme používať len skrátené označenie analýza.

Tak ako exegéza je vhodnejšia pre niektoré druhy, žánre a štýly umenia a pre iné je menej vhodná, či, povedzme to otvorene, úplne nevhodná, podobne je to aj s formalizmom. Šklovského krédo – „Literárne dielo [a vôbec umelecké dielo; dopln. P. M.] je čistá forma, nie je to ani vec, ani materiál, ale vzťah materiálov“²⁰ – sa ukázalo v kontexte 20. storočia neobyčajne prorocké. Bez výhrad by sme ho mohli urobiť krédom tak jednej línie v umení, ako aj jednej línie teoretického myslenia o umení. Kniha *Teória prózy* síce po prvý raz vyšla až v roku 1925, lenže Šklovskij základné stavebné kamene formalistického prístupu k umeniu rozpracoval už v texte s názvom *Umenie ako metóda*. V časoch, keď Šklovskij rozpracováva svoju koncepciu, sa v Rusku objavila zvláštna, experimentálna poézia jeho priateľov Velimira Chlebnikova a Alexeja Kručonycha. Chlebnikov mal záľubu v písaní poézie, založenej na princípe palindromu, to znamená, verš (niekedy aj dvojveršie) možno čítať spredu dozadu a naopak, bez toho, aby sa zmenil zmysel čítaného. Napríklad slovo „ťahať“ má rovnaký zmysel bez ohľadu na to, či ho čítame spredu alebo zozadu, čo spôsobuje určité problémy vtedy, keď je napísané na transparentom materiáli sklenených dvier. Je tam síce napísané „ťahať“, ale napriek tomu nie je jasné, z ktorej strany máme ťahať a z ktorej tlačiť. Kručonych zašiel vo svojich experimentoch ešte ďalej a niektoré svoje básne neskladal zo slov, ale zo samotného fonetického materiálu. Tak vznikli básnické útvary typu *Dyr bul shchyl/unbeschut/skum/vy so bu/r l ez*. Už prvé čítanie nás presvedčí o tom, že tieto zoskupenia zvukov nie sú slová, nie sú súčasťou lexiky nejakého, aspoň

¹⁸ Tamtiež, s. 33.

¹⁹ P. Bourdieu, *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*, pozri hore, s. 150.

²⁰ V. Šklovskij, *Teória prózy*, pozri hore, s. 228.

všeobecne známeho jazyka, nemajú slovníkový význam. Nesporne majú zmysel, napríklad v tom, že upozorňujú na zvukovú stránku lyrického textu. To isté môžeme povedať o suprematistických obrazoch Kazimira Maleviča, abstraktných kompozíciách Vasilija Kandinského, orfistických obrazoch Roberta Delaunaya, Soni Delaunayovej a Františka Kupku, obrazoch maďarského aktivistu Lajosa Kassáka, geometrických obrazoch Pieta Mondriana. *Last, but not least* je James Joyce, jeho dielo *Finnegans wake* od začiatku zaujme čitateľa protitlakom, ktorý rozrušuje plynulosť čítania. Text sa vzpiera, kladie enormný odpor, čo spôsobuje nekontrolovateľný rast informačného šumu medzi autorom textu a čitateľom. Miestami je šum taký veľký, že neumožňuje rozumieť významu slova či zmyslu vety. Čitateľa okrem zámernej deformácie grafickej vrstvy jazyka privádza do pomýkova aj dvojznačnosť, ktorú nie je možné rozťať ani s použitím toho, čo už bolo prečítané, ani toho, čo ešte len bude prečítané. Toto dielo je originálne predovšetkým formou textu, dokonca natolko originálne, že je nepreložiteľné do iných jazykov, môže existovať len v jednej novoreči, vytvorenej a označenej jej vynálezcom ako „reč riek“.

Vo všetkých prípadoch je forma jednoznačne nadradená nad obsah, výtvornú reprezentáciu, slovnú referenciu. Dejiny umenia podľa formalizmu sú dejinami umeleckých postupov, dejinami hľadania nových foriem reprezentácie či referencie, alebo hľadania spôsobov formovania substancie. Umeleckých foriem schopných deautomatizácie a re-kreácie vnímania recipienta.

Hoci do tejto línie patrí okrem formalizmu aj štrukturalizmus a postštrukturalizmus, predsa len treba diferencovať medzi nimi. Kým napríklad ruský formalizmus sa pokúša vzájomnou komparáciou konkrétnych umeleckých diel vymedziť špecifiku jednotlivých umeleckých postupov vlastných konkrétnym historicky vzniknutým umeleckým štýlom či školám, štrukturalizmus, a platí to predovšetkým pre francúzsky štrukturalizmus, sa pokúsil nielen o ich teoretickú deskripciu, ale aj o vytvorenie modelu, ktorý by bol oveľa bohatší než konkrétne diela. Ako tomu rozumieť? Kľúč k pochopeniu tejto myšlienky musíme hľadať v Saussurovom rozlíšení medzi jazykom (*la langue*) a prehovorom (*la parole*). Jazyk je podľa Saussura nadindividuálna norma, ktorej sa musia všetci podriaďiť. Zjednodušene povedané, jazyk pozostáva zo slovníka a gramatiky, a každý hovoriaci subjekt sa mu musí podriaďiť, ak prirodzene chce, aby jeho prehovor bol zrozumiteľný v rámci určitého jazykového spoločenstva. Jazyk ako gramatika a slovník je norma, ktorá umožňuje konštruovať rôzne prehovory, pričom jazyk ako celok pokrývajú nielen tie prehovory, ktoré už boli realizované, ale virtuálne obsahuje aj tie, ktoré môžu byť, avšak doteraz realizované neboli. Jazyk je štruktúra, prehovor je udalosť, z čoho vyplýva, že za každou singularitou, udalosťou treba hľadať niečo univerzálne, teda nadindividuálnu štruktúru. Okrem toho jazyk musíme chápať ako formu, sloboda hovoriaceho sa totiž prejavuje len v tom, čo chce povedať, ale bezvýhradne závisí od jazyka, ktorý mu diktuje, ako to má povedať, *ergo* akú formu má dať svojmu prehovoru, aby bol pre adresáta zrozumiteľný. Na pozadí tohto tvrdenia možno pochopiť zmysel slov Rolanda Barthesa o fašistickej povahe jazyka: „Neboť fašizmus nezáleží v tom, že se zabráňuje niečo říkat, nýbrž v tom, že se nutí něco říkat.“²¹ To znamená, že človek je *de facto* bezbranný voči tomu, čo predsa on sám stvoril? Nie je, a jedným z prostriedkov obrany voči fašizmom

²¹ R. Barthes, Lekce, in: M. Merleau-Ponty; C. Lévi-Strauss; R. Barthes, *Chvála moudrosti*, Archa, Bratislava 1994, s. 84.

rôzneho druhu je literatúra, ktorá môže meniť formy až do takej miery, že bude pracovať už len s fonetickým materiálom a z neho vytvárať originálne formy zbavené referencie v tradičnom chápaní, a preto ani kritikovi nezostane nič iné, než tieto formy skúmať. Barthes si úlohu štrukturalizmu veľmi dobre uvedomoval, podľa neho „úkolom kritika není rekonstruovať poselství díla, nýbrž pouze jeho systém, podobně jako úkolom lingvisty není rozluštit smysl věty, nýbrž zjistit formální strukturu, která umožňuje onen smysl sdělit“.²² To sa dá splniť jedine vtedy, ak budeme dôsledne rešpektovať dištinkciu medzi jazykom objektu (objektovým jazykom) a meta-jazykom a od začiatku výskumu sa postavíme na stanovisko meta-jazyka, teda na stanovisko jazyka, ktorý rozpráva o inom jazyku a vysvetľuje, ako ten iný jazyk funguje, akými princípmi a pravidlami sa riadi, pričom tieto princípy a pravidlá môžu a spravidla aj zostávajú skryté tvorcovi.

Aby sme sa neodvolávali len na verbálny jazyk a literatúru, ukážeme, že štrukturalizmus možno aplikovať aj na analýzu výtvarného umenia. „Dva aspekty Mondrianovy tvorby po roce 1920 ukazují, proč se jeho umění stalo ideálním předmětem strukturalistického přístupu. Za prvé představovalo uzavřený korpus (nejen že celá jeho tvorba nebyla rozsáhlá, ale jak jsme upozornili výše, užíval konečný počet výtvarných prvků); za druhé bylo možné jeho dílo snadno rozčlenit do řad. První dva metodologické kroky v každé strukturální analýze jsou definování uzavřeného korpusu objektů, z nichž lze dedukovat soubor opakujících se pravidel, a taxonomické vytváření řad v tomto korpusu – a podrobnější studium významu Mondrianových prací bylo skutečně možné až poté, kdy bylo náležitě zmapováno množství řad, které procházejí jeho dílem.“²³ Jazyk podľa predstaviteľov štrukturalnej lingvistiky predstavuje uzavretý súbor a ten pozostáva z konečného počtu slov a gramatických pravidiel, ktoré regulujú ich spájanie. V Mondrianovom výtvarnom jazyku by konečnému počtu slov zodpovedal konečný počet použitých farebných odtieňov a gramatickým pravidlám spôsob, akým tieto farby zoskupoval do plochy, a tak vytváral svoje geometrické kompozície. Konečný počet slov a gramatických pravidiel dokáže vytvoriť takmer nekonečný počet prehovorov, podobne konečný počet farebných odtieňov a spôsobov ich usporadúvania do dvojrozmerných priestorových útvarov dokáže vytvoriť síce početne chudobnejší súbor, ale napriek tomu dostatočne veľký. Samozrejme, tvorba všetkých možných kombinácií nemá zmysel, pretože by jednotlivé obrazy prestali byť pre divákov zaujímavé, okrem iného aj preto, že princípy variácie by úplne obnažil princípy tvorby a nimi generované výtvarné formy by zákonite stratili estetickú účinnosť. Toto riziko si Mondrian veľmi dobre uvedomoval, a preto vytvoril veľmi malý počet obrazne povedané „štrukturalistických“ obrazov.

Na štrukturalizmus, z jednej časti afirmatívne, z druhej časti kriticky nadviazal aj postštrukturalizmus. Azda najtesnejšie nadviazal na výdobytky štrukturalizmu zakladateľ dekonštrukcie Jacques Derrida, najštrukturalistickejší postštrukturalista. Podľa Derridu treba rešpektovať štrukturalistickú opozíciu medzi štruktúrou a udalosťou, avšak hierarchiu medzi jej členmi treba dekonštruovať, to znamená prevrátiť a sledovať, aké dôsledky toto prevrátenie vyvolá. Štruktúra (jazyk) nepredchádza udalosť (prehovor), ale udalosť predchádza štruktúru, z jednotlivých prehovorov sa *ex post* tvorí všeobecne zrozumi-

²² R. Barthes, Co to je kritika?, *Kritický sborník*, roč. 14, 1994, č. 1, s. 4.

²³ H. Foster; R. Kraussová; Y. Bois; P. H. D. Buchloh, *Umění po roce 1900. Modernismus – antimodernismus – postmodernismus*, Slovart, Praha 2007, s. 39.

teľný a akceptovaný jazyk. Na jednej strane sa z prehovorov tvorí jazyk, ktorý funguje ako norma tvorby nasledujúcich prehovorov, na druhej strane nové prehovory nielen stabilizujú normy jazyka, ale ich menia a tak to ide *ad infinitum*. Jazyku teda nie je vlastná uzavretá štruktúra, ktorá sa v jednotlivých prehovoroch identicky so sebou opakuje. Naopak, štruktúra vlastná jazyku (to platí aj pre štruktúry znakových systémov) sa nikdy neopakuje ako identická, nemá uzavretú, ale otvorenú štruktúru a Derrida ju označuje slovom – ne-slovom, pojmom – ne-pojmom, skrátka neologizmom *différance*.

Medzi jedným a druhým stavom jazyka nesporne existuje podobnosť, veď ináč by sme nemohli medzi sebou komunikovať, avšak rovnako si musíme všímať aj určité diferencie medzi dvoma stavmi jazyka. Opakovateľnosť, čiže iterabilita má zvláštnu logiku, podľa Derridu treba odvodzovať z latinského slova „iter“ – „znova“ a zároveň zo staršieho sanskritského slova „itara“ – „iný“. Čo platí vo všeobecnosti, dvojnásobne platí pre umenie: každý umelecký text potvrdzuje platnosť určitého vývinového stavu jazyka a zároveň ho mení, a tieto diferencie z textu robia dynamické pole diania zmyslu. Jedným z účinkom *différance* je schopnosť iniciovať rôzne spôsoby dekodovania textu, každé dekodovanie je vlastne novým zakódovaním.

K nestabilite, dynamike zmyslu textu podľa predstaviteľov dekonštrukcie prispieva aj fakt, že texty nikdy neexistujú ako izolované útvary. Texty sú vždy súčasťou určitého kontextu, pričom kontext núti text vstupovať do vzťahu s inými textami. Samotný kontext nie je niečo fixne raz a navždy dané. Naopak, je to niečo dynamické, čo sa mení, a preto neexistuje prirodzený kontext. Vo vzťahu k textu sa kontext javí ako premenlivé kontrastné pozadie a vieme, že keď predmet určitej farby postupne umiestnime na rôzne farebné podložky, tak sa nám farba predmetu bude vždy javiť inak bez toho, aby sme zmenili farbu predmetu.

Dekonštrukcia nemá ambíciu zaoberať sa integritou (umeleckého) textu, nechce z jednotlivých prehovorov vytvoriť univerzálny model, nehľadá jednoliaty zmysel textu, ale primárne je zameraná na odhaľovanie miest instability; na identifikáciu bifurkačných bodov, ktoré spôsobujú rozdvojenie dovedy jednej stratégie čítania prinajmenšom na dve; na upozorňovanie na nezrušiteľnú významovú ambiguitu niektorých „problémových“ slov; na poukaz na palimpsestový charakter textu, to znamená na prítomnosť staršieho textu v aktuálne čítanom texte; na pripomínanie intertextuálnej povahy textu atď. Vo všeobecnosti môžeme povedať, že ambíciou dekonštrukcie je poukazovať na tie diferencie a miesta, ktoré produkujú rôzne čítania, rôzne dekodovania textu, a preto ju môžeme považovať za radikálnu interpretáciu, a tým sa naša exkurzia krajinami veľkého kontinentu, známeho pod menom Interpretácia, skončila.

Epilóg

Dištinkciu medzi dvoma líniami, ktorými sme sa zaoberali môžeme vysvetliť aj s pomocou jedného rozlíšenia. Našli sme ho v knihe Clauda Lévi-Straussa *Mytologica**. *Surové a varené*. V predohre (týmto termínom hudobného pojmoslovía totiž označil úvod knihy) tvrdí, že artikulovaný jazyk vnímame najprv intelektuálne a až potom esteticky. Naproti tomu maliarstvo vnímame najprv esteticky a až potom intelektuálne. Čo to znamená? Približne to, že keď niekto napríklad vysloví vetu, „vonku jasne svieti slnko“,

adresát tejto vety najprv vníma význam a až potom si uvedomí (ak si to vôbec uvedomí), že súčasťou slova je aj zvukový výraz. Pri vnímaní výtvorov maliarstva je to podľa Lévi-Straussa naopak. Divák si najprv všimne farby a línie a až potom si uvedomí aj význam, ktorý je s farbami a líniami spojený.

Do určitej miery súhlasíme s názorom Lévi-Straussa, vážime si jeho mimoriadny prínos pre etnológiu a vôbec humanitné vedy, avšak úcta k vykonanému dielu nám nemôže zabrániť polemike s jeho názorom. Sme presvedčení, že jeho názor by bolo vhodné korigovať, a to nasledovne. Je nepopierateľné, že v každodennej komunikácii si prehovor iného všimame intelektuálne a až potom esteticky. Avšak keď niekto zle artikuluje, ráčkuje alebo iným spôsobom deformuje normy jazyka, potom adresát musí vynaložiť naozaj veľkú námahu, aby porozumel zmyslu prehovoru. Prítomnosť „informačného šumu“ v podobe deformácii fónickej vrstvy jazyka adresátovi umožňuje pochopiť, akú dôležitú úlohu zohráva dovtedy nevnímaná fónická vrstva slov. Keď hovoríme o exegéze, tak môžeme povedať, že exegéza sa svojou podstatou správa podobne, ako sa správa adresát, keď počuje prehovor v každodennej komunikácii. To znamená, že formu textu alebo kompozíciu obrazu si buď nevšíma, alebo si ju všíma len vtedy, keď ju niečo deformuje a následkom toho narastá informačný šum. Napríklad psychoanalytik si všimne skomolenie slov, lebo porušenie obvyklého tvaru slova ho môže (zdôrazňujeme, že môže, ale nemusí, pretože niekedy je skomolenie len náhodná deformácia, za ktorou netreba nič viac hľadať) upozorniť na niečo oveľa hlbšie, čo ho vyprodukovalo a čo má pôvod v nevedomí. Keď sa exegéza zaoberá obrazom, v prvom rade ho chápe ako okno do sveta. Transparentnosť skla na okne síce umožňuje divákovi vidieť svet, avšak tá istá transparentnosť spôsobuje, že sklo si nevšíma, prehliada ho. Jednoducho vidí svet a čo mu ho umožňuje vidieť, to nie je v centre pozornosti diváka, a preto ho prehliada. Podobne je to s formou umeleckého textu, je síce pravda, že vďaka forme je dielo prístupné vnímateľovi, avšak forma z tejto perspektívy je len prostriedok vyjadrenia obsahu, forma je nositeľom referencie, a preto sa exegéza zameriava na výklad zmyslu, teda toho, čo je vyjadrené prostredníctvom formy.

Celkom ináč sa vzťah medzi intelektuálnym a estetickým vnímaním ukazuje z perspektívy analýzy umeleckej formy. Tá totiž svoje prednosti ukáže až v aplikácii na tie umelecké diela, ktoré vnímateľ najprv esteticky a až potom intelektuálne. Keď sa niekto pozerá na klasický obraz, ktorý zobrazuje nejakú udalosť, napríklad Klaňanie troch kráľov, a spýtame sa ho, čo vidí, tak nám asi bez zaváhania odpovie, že vidí maštal, v nej mladú ženu, ktorá drží na rukách novorodenca, a vedľa nej muža, pravdepodobne jej manžela. Ďalej v maštali vidí domáce zvieratá a pred mladou ženou s dieťaťom na rukách vidí troch mužov, ako sa klaňajú. Všetci sú oblečení do krásnych šiat a jeden z nich má tmavú pleť. Ak divák pozná *Nový zákon*, rýchlo sa dovŕti, že obraz zobrazuje udalosť Klaňanie troch kráľov. Keď sa ho ešte spýtame, či náhodou na obraze nevidí farby a línie, tak celkom určite odpovie, že samozrejme áno, ale nepovažoval ich za dôležité, a preto nám to ani nespomenul.

Ak sa však pozrie napríklad na Mondrianov obraz *Kompozícia so žltou, červenou, čiernou, modrou a sivou* a spýtame sa ho, čo vidí, tak začne hovoriť, že vidí žltú, červenú, čiernu, modrú a sivú plochu, ďalej povie, že jednotlivé farebné plochy sú oddelené hrubými čiernymi čiarami, a to je všetko. Vlastne mu ani nič iné nezostáva, lebo obraz neponúka nijakú reprezentáciu, nijaký príbeh zachytený vo výsadnom okamihu. Prezen-

tuje len farby a pravidelné geometrické útvary, ukazuje zaujímavú kompozíciu, ktorá nie je podriadená nijakému príbehu, nezobrazuje nijakú vec ani zoskupenie vecí. Vidíme, ako forma organizuje beztvárú matériu, dáva jej ozvlášťujúcu formu.

Dve línie umenia, dve interpretácie, dva spôsoby vnímania umenia – svojím spôsobom sú antagonistické, a predsa sú komplementárne. Každá z línií umenia predstavuje iný spôsob porušenia rovnováhy, pretože každá sleduje iný pragmatický cieľ. Každá z dvoch línií interpretácií je limitovaná inou koncepciou umenia a predstavuje iný typ reakcie naň. Každý z dvoch spôsobov vnímania zákonite potrebuje svoj antipód, pretože bez neho by nemohol dokázať svoju dominanciu. Navyše každá z línií má, ako už bolo spomenuté, väčšiu prílnavosť k niektorým umeleckým druhom, štýlom či školám a menšiu prílnavosť k iným, na čo netreba zabúdať.

Dve línie umenia, dve interpretácie, dva spôsoby vnímania umenia – nie je to málo? Možno áno, avšak za tých viac ako sto rokov napätie medzi nimi podnecovalo a stále podnecuje tvorbu mnohých veľmi zaujímavých umeleckých iniciatív a pozoruhodných interpretácií, príťažlivých aj v súčasnosti, a to je niečo, čo nás neprestáva pozitívnym spôsobom ohromovať. Chvalabohu!

Podakovanie

Táto štúdia vznikla ako súčasť projektu Filozofická analýza semiotických predpokladov komunikácie a interpretácie (Vega 1/0088/14).

LITERATÚRA

- Barthes, R., Lekce, in: Merleau-Ponty, M.; Lévi-Strauss, C.; Barthes, R., *Chvála moudrosti*, Archa, Bratislava 1994, s. 81–99.
- , Co to je kritika?, *Kritický sborník*, roč. 14, 1994, č. 1.
- Bourdieu, P., *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*, Host, Brno 2010.
- Canaday, J., *Mainstreams of Modern Art*, Holt, Rinehart & Winston, New York 1959.
- Danto, A., Hloubková interpretace, *Aluze*, 2007, č. 2, s. 28–37.
- , Svět umění. Institucionální analýza, in: T. Kulka; D. Ciporanov (eds.), *Co je umění?*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2010, s. 113–132.
- Eagleton, T., *Úvod do literární teorie*, Triáda, Praha 2005.
- Foster, H.; Kraussová, R.; Bois, Y.; Buchloh, P. H. D., *Umění po roce 1900. Modernismus – antimodernismus – postmodernismus*, Slovart, Praha 2007.
- Foucault, M., *Rád diskurzu*, Agora, Bratislava 2006.
- Freud, S., *O člověku a kultuře*, Odeon, Praha 1989.
- Goldman, L., *Humanitní vědy a filozofie*, Nakladatelství Svoboda, Praha 1967.
- Harries, K., *Smysl moderního umění. Filozofická interpretace*, Host, Brno 2010.
- Hauser, A., *Filozofie dějin umění*, Odeon, Praha 1975.
- Lévi-Strauss, C., *Mythologica*. Surové a vařené*, Argo, Praha 2006.
- Padrta, J., *Manet*, Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, Bratislava 1961.
- Šklovskij, V., *Teória prózy*, Tatran, Bratislava 1971.
- Veyne, P., *Jak se píšou dějiny*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2010.

PROCES ABSTRAKCE JAKO FAKTOR V UMĚNÍ A ESTETICKÝ PRINCIP

VLASTIMIL ZUSKA

Katedra estetiky, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova

E-mail: vlastimil.zuska@ff.cuni.cz

ABSTRACT

The Process of Abstraction as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle

This essay examines the processes of abstraction in ordinary perception as part of cognitive processes in general and aesthetic experience in particular. Whitehead's early conceptions of sense perception are drawn on here, and subsequently so are the cognitive operations at the mental pole of events. In addition to affective strata of experience, with reference to *Process and Reality* and *Modes of Thought*, the article considers the processes of symbolic reference, conceptual feeling, and conceptual analysis as synthesizing factors in the process of abstraction. The article also analyses the first systematic theory of art, namely, that postulated by Charles Batteux, and his special conception of mimesis. Whitehead's conception of aesthetic experience as an experience of what he called 'vivid value' is then compared with similar ideas held by the Czech structuralists and proponents of reception aesthetics. In his conclusion, with reference to Deleuze and Guattari's *A Thousand Plateaus*, the author seeks to demonstrate the role that the act of becoming plays in abstracting aesthetic experience and its contribution to personal and social development. In addition, the author then sets out the distinctions between abstraction in science/logic and abstraction in aesthetic experience/art, which were made by Whitehead and his pupil Susanne Langer.

Keywords: abstraction; cognitive process; aesthetic experience; mimesis; becoming

Jako „preambuli“ po průhledné narážce na klasickou Bulloughovu studii musíme upřesnit klíčový pojem abstrakce. Ne náhodou rozlišuje Nicholas Rescher v přehledové práci *Process Philosophy* abstrakci jako jednání, akt na jedné straně a výsledek tohoto jednání na straně druhé.¹ Nenáhodně proto, že takové rozlišení je iniciováno právě perspektivou procesuální filosofie, kterou zaujmeme. V našem případě půjde tedy o převážně kognitivní proces, soubor mentálních aktů, a tedy o první z uvedených významů. Především, že estetický objekt, estetický prožitek či finální sycení se estetickou hodnotou (v závislosti na příslušné teorii estetické zkušenosti) není tzv. čistou abstrakcí, zcela vzdálenou smyslové rovině, ale je výsledkem procesu, jehož esenciální složku tvoří právě akty abstrahování. Navíc abstrakce a distance nejsou vzdálené pojmy: můžeme předznamenat, že ve vztahu k psychické distanci/estetickému postoji je i smyslová percepce,

¹ Srov. N. Rescher, *Process Philosophy: A Survey of Basic Issues*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 2000, s. 45.

smyslově-mentální recepcí, interpretací, semióza, vždy již jistým předdistancováním právě vlivem primární abstrakce od stimulujícího pole. Proces abstrakce v tomto pojetí (blízkému Whiteheadovu z naturfilosofického období)² je selekcí a simplifikací, následně i souběžně pak syntézou, vedoucí k percepčním objektům či objektům smyslového vědomí. O „předdistancování“ můžeme mluvit také proto, že analogický krok jako proces abstrakce na percepční úrovni probíhá při přechodu mezi postoji, a tedy i při nástupu estetického postoje či jeho varianty – psychické distance, tedy „budování zkušenosti na novém základě“,³ tj. s novým souborem abstrakcí.

Na první úrovni poznávání, a tedy i abstrakce, tj. ve smyslové percepci, uvažuje Whitehead ve svém naturfilosofickém období o přírodě „homogenně“. V knize *Pojetí přírody* (*The Concept of Nature*; 1920) píše:

Příroda je to, co vnímáme v percepci prostřednictvím smyslů. V této smyslové percepci jsme si vědomi něčeho, co není myšlením a co je soběstačné/samostatné pro myšlení. [...] Znamená to, že přírodu lze myslet jako uzavřený systém, jehož vzájemné vztahy nevyžadují vyjádření faktu, že se o nich uvažuje. V tomto smyslu je tedy příroda nezávislá na myšlení. Mám za to, že můžeme uvažovat o přírodě, aniž bychom uvažovali o myšlení. Budu říkat, že tak uvažujeme o přírodě „homogenně“.⁴

Ve svém třetím, tzv. metafyzickém období už na tomto názoru netrvá a z řady současných perspektiv, včetně analytické filosofie, kognitivních věd, poststrukturalismu a dalších, ani není udržitelný. Proč se k němu tedy vracet? Estetice od jejího implicitního vzniku v antice nepochybně dominuje zájem o smyslové poznání, prožívání, vnímání a jistou cézuru (nakonec neoprávněnou) můžeme nalézt ještě v kantovské bezpojmové kráse, tedy v oddělování smyslové percepcí a konceptuálního myšlení. Whitehead svůj koncept přírody rozvíjí:

Pro filosofii přírody vše vnímané je v přírodě. [...] Při tomto nároku sám sebe situuji do pozice, kdy přijímám náš bezprostřední instinktivní postoj vůči percepčnímu poznání, postoj, který lze narušit pouze vlivem teorie. Instinktivně jsme ochotni věřit, že při patřičné pozornosti lze v přírodě najít více, nežli pozorujeme na první pohled.⁵

² Ve dvou knihách svého prvního období zavádí Whitehead „metodu extenzivní abstrakce“, která spočívá v systematickém užití abstraktních tříd (souboru událostí), kdy v jakékoliv dvojici členů abstraktní třídy jeden přesahuje druhý a neexistuje událost, která přesahuje každou z událostí ve třídě. Srov. A. N. Whitehead, *An Enquiry Concerning the Principles of Natural Knowledge*, Cambridge University Press, Cambridge 1919, s. 111. Za deset let v *Procesu a realitě* tuto metodu reviduje na základě uznání, že „extenzivní relace aktuálních entit vzájemně vnějších byla potlačena“. A. N. Whitehead, *Process and Reality*, Corrected Edition, Free Press, New York 1979, s. 287. Proto tento pojem nahrazuje pojmem „extenzivní propojení“ (*extensive connection*), převzatým od T. de Laguny. Aplikace uvedené metody se navíc týká myšlení o přírodě „homogenně“, tedy bez účasti vědomí, a estetický prožitek se bez vědomí neobejde. V našem případě pak takové pojetí abstrakce platí pro první fázi prožitku, v dalších fázích je abstrakce „vektorizována“, tzn. sváděna do určitého selektivního a selektujícího horizontu, a proto je lépe popsateľná termínem extenzivní propojení.

³ E. Bullough, „Psychical Distance“ as a Factor in Art and an Aesthetic Principle, *The British Journal of Psychology*, 1912, č. 5, s. 89.

⁴ A. N. Whitehead, *The Concept of Nature*, Cambridge University Press, Cambridge 1982, s. 3.

⁵ Tamtéž, s. 29.

Zde se objevuje důvod ke zmíněnému návratu k tomuto jinak spornému názoru. V dějinách estetiky najdeme vedle opakovaného náhledu o kráse bez pojmu a nezainteresanosti i teorie čistého vidění (Konrad Fiedler), teorie nevinného oka, případně signifikantní formy, vnímání bez zatížení praktickými zájmy, a tedy i teorií. V současnosti pak akcent na bezprostřední, intuitivní, nekonceptuální reakci na percepční stimulující pole, tedy důraz na afektivitu, zejména v konceptech afektové heuristiky a afektivní předpovědi.

Rovněž soudobý výzkum konceptů pouhého (opakovaného) vystavení či percepční/procesní plynulosti se zaměřuje právě na afektivní úroveň percepcce a jejího hodnocení, které nepochybně tvoří – přinejmenším časově – rovněž první fázi estetického prožitku. Důležitý faktor „patřičné pozornosti“ (*due attention*) implikuje i možnosti jiné selekce a syntézy, například estetického postoje. Možnost takto chápaného primárního pocíťování a jeho rozvinutí do plného procesu estetického prožitku s jeho příslibem či, řečeno s Whiteheadem, vábení finálního uspokojení živou estetickou hodnotou naznačuje i jeho podrobné rozvinutí v kapitole II. Primární pocíťování v *Procesu a realitě*:

Fyzické pocíťování tvoří nonkonceptuální prvek v našem vědomí přírody. Také veškeré vědomí, dokonce i vědomí konceptů, vyžaduje minimálně syntézu fyzického pocíťování s konceptuálním cítěním. Ve vědomí aktuality/skutečnosti jako v procesu se integruje s potencialitami, ať ukazuje buď to, co to je a co to nemůže být, anebo to, co to není a mohlo by být.⁶

Další stupeň selekce, a tedy abstrakce, včetně abstraktních možností dalšího vývoje procesu uvědomování, pocíťování, prožívání, je tak předznačen nejen pro proces estetické recepcce, ale troufneme si tvrdit zejména pro tento proces jako zásadní princip.

Samostatné zkoumání by si zasluhoval vývoj užití konceptu abstrakce, ať už implicitní nebo explicitní, v dějinách estetiky (pochopitelně zde nejde o nástup abstraktního výtvarného umění po první dekádě 20. století – o Kupku, Kandinského a další). Zde se omezíme na první systematickou teorii umění v podání Charlese Batteuxe ze spisu *Krásná umění převedená na jediný princip* (1746). Tím principem ovšem není, jak by mohl sugerovat název příspěvku, proces abstrakce, ale nápodoba přírody:

Umění napodobuje krásnou přírodu. Poklady přírody obsahují veškeré rysy, z nichž mohou být složeny nejkrásnější nápodoby přírody. Jsou jako náčrtky ve skicáku malíře. Umělec, který je v podstatě pozorovatel, je rozpozná, vybere je a uspořádá. Umělec ve své mysli vytvoří celý objekt z těchto prvků ve shodě s živým pojetím, které je sjednocuje.⁷

Vedle předznamenání Croceho teorie umělecké tvorby a statusu uměleckého díla (jako čistě mentálního objektu) můžeme u Batteuxe vysledovat selekci rysů z percepčního pole, jejich sdružování, strukturaci i podíl umělce na výsledku – uměleckém díle. Ono „živé pojetí“ rovněž implikuje roli „vytváření konzistence“ (W. Iser) a stávání se estetického

⁶ A. N. Whitehead, *Process and Reality*, viz výše, s. 243.

⁷ Ch. Batteux, *The Fine Arts Reduced to a Single Principle*, Oxford University Press, Oxford 2015, s. 16.

objektu, jak uvidíme dále. Zmíněné faktory v umění, a tedy i estetické zkušenosti (nejen) s uměním budeme sledovat u nejdůležitější postavy filosofie procesu – A. N. Whiteheada, právě se zaměřením na roli abstrahování jako mentálního aktu ve veškeré zkušenosti, v estetické pak zvláště, přičemž genezi Whiteheadových názorů z jeho raného období tvorby jsme již naznačili výše.

V eseji *Matematika a dobro* uvažuje Whitehead o postupech vědy a jejich vyrůstání z empirické zkušenosti, z lidského vztahu ke skutečnosti:

Abstrakce zahrnuje zdůraznění a zdůraznění oživuje zkušenost, ať už pozitivně nebo negativně. Všechny charakteristiky vlastní jednotlivým skutečnostem jsou mody zdůraznění, jimiž konečno oživuje nekonečno. Takto tvořivost znamená produkování hodnotné zkušenosti, a to přílivem z nekonečna do konečnosti, přičemž se charakteristická zvláštnost odvozuje z detailů a z totality konečného vzoru. Takto je abstrakce obsažena v tvorbě každé skutečnosti v jednotě konečna s nekonečnem. Ale věda postupuje k druhému řádu abstrakce, v němž konečné složky skutečné věci jsou abstrahovány z oné věci. Tento postup je pro konečné myšlení nezbytný, i když oslabuje smysl pro realitu. Je základem vědy.⁸

Mody zdůraznění neboli situování na škále relevantní – irelevantní, které se u Whiteheada objevuje jinde ve spojení s vymečováním krásy i estetického prožitku,⁹ zde odpovídají výběru podstatných rysů přírody u Batteuxe, stejně tak můžeme spatřovat analogii mezi „živým pojetím“ a „totalitou konečného vzoru“ (strukturovaného celku), tedy dominantního působení nastávajícího celku estetického objektu. K právě uvedenému citátu ještě stojí za to poznamenat, že druhý řád abstrakce, kterým postupuje věda, v estetickém prožitku nutně nenastává, protože značná část estetických prožitků (ať už uměleckých děl nebo např. přírodního estetična) se takzvaně drží více při zemi, tedy neopouští rovinu empirie zcela nebo ji opouští jen dočasně a přerušovaně. Uvažujeme-li ovšem širší rámec a možnosti transcendence individuálního celku estetického objektu, ať už ve smyslu sémiotického gesta, struktury struktur, intertextuality a expandované intertextuality, pak pravděpodobně vstupuje do hry druhá úroveň abstrakce, zřejmě ale odlišná od vědeckého modu abstrahování, a tedy objektivizace. O objektivizaci jako formě abstrakce mluví Whitehead jinde, při výkladu dvou percepčních modů – „prezentující bezprostřednosti“ (*presentational immediacy*) a „kauzální působnosti“ (*causal efficacy*) – a dokládá tak, že abstrakce je v samém základu našich kontaktů či interakcí se světem a námi jako jeho součástí:

V tomto výkladu prezentující bezprostřednosti se řídím rozlišením, podle něhož jsou aktuální věci **objektivně** v naší zkušenosti a **formálně** existují ve své vlastní úplnosti. Tvrdím, že prezentující bezprostřednost je specifický způsob, jímž jsou současné věci „objektivně“ v naší zkušenosti, a že v rámci abstraktních entit, které tvoří faktory v tomto modu zavedení (do zkušenosti), se tyto abstrakce obvykle označují jako smyslová data – např. barvy, zvuky, chutě, hmatové dojmy a tělesné pocity.

⁸ A. N. Whitehead, *Mathematics and the Good*, in: A. N. Whitehead, *Essays in Science and Philosophy*, Philosophical Library, New York 1948, s. 86.

⁹ A. N. Whitehead, *Religion in the Making*, Cambridge University Press, Cambridge 1927, s. 91.

„Objektivizace“ sama je tedy abstrakcí, neboť žádná skutečná, aktuální věc není „objektivizována“ ve své úplnosti. Abstrakce vyjadřuje přirozený/přírodní modus interakce a není pouze mentální. Když myšlení abstrahuje, pouze se podřizuje a přizpůsobuje přírodě, resp. projevuje se jako prvek v přírodě. Syntéza a analýza se vyžadují navzájem.¹⁰

Objektivizace ovšem není výsadní záležitostí prezentující bezprostřednosti, ale i dvou dalších modů zkušenosti ve světě, již zmíněné kauzální působnosti a konceptuální analýzy.¹¹ Syntetickou aktivitu, která spojuje oba percepční mody, nazývá Whitehead symbolickou referencí (jíž věnuje obsáhlou kapitolu v knize *Process and Reality*) a touto aktivitou se „různá fakta uvádějí do vzájemného vztahu jako propojené prvky našeho prostředí“. Vidíme tedy, že abstrakce je v samém základu nejen naší orientace ve světě, ale v základu konstituování „místa člověka v kosmu“. Nepominutelnou součástí světa je pak estetická hodnota: „Přírodu nelze oddělit od jejích estetických hodnot a tyto hodnoty vyvstávají z kumulace, v jistém smyslu vznášející se přítomnosti celku nad svými částmi.“¹² Opět se objevuje vztah celku a částí s dominantním a řídicím vlivem (stávajícího se) celku, který zakládají syntetické akty percepce, imaginace i konceptualizace, a tím, co je syntetizováno, kumulováno, jsou „data“, získaná procesy abstrakce syntetizující aktivitou symbolické reference a konceptuální analýzy. Estetická hodnota pak pro Whiteheada představuje nezbytnou součást každého vztahování se ke světu a je tím, co nejvíce oživuje každou zkušenost. V tomto smyslu je zkušenost s podílem estetické hodnoty primární a nezákladnější, ostatní tradiční postoje, a tím pádem typy zkušenosti či realizace funkcí (praktická, teoretická atd.) jsou derivativní a co do živosti zkušenosti „mrtvější“. O estetickém prožitku/zkušenosti v užším smyslu mluví Whitehead na několika místech, v pozdní studii „Analysis of Meaning“ pak následovně:

Estetický prožitek má dvě stránky. V prvé řadě zahrnuje subjektivní pocit individuality. Je to moje zalíbení. Mohu zapomenout sám na sebe, ale stejně je zalíbení moje, libost je má a bolest je má. Estetické zalíbení vyžaduje individualizované univerzum.

V druhé řadě je zde estetický objekt, který je v zážitku idealizován jako zdroj subjektivního pociťování. Pokud lze učinit takovou abstrakci, existuje určitý objekt, korelovaný s určitou subjektivní reakcí, a v tomto estetickém objektu je přítomna specificky vylučná jednota. V dobré struktuře (*pattern*) je specifická jednota [...]. Jde o to, že subjektivní jednota pociťování a objektivní jednota vzájemné relevance vyjadřují každá za sebe vztah vyloučení vůči vnějšímu světu. Je to završení, které odmítá alternativy. Prosté pominutí je rysem zmatenosti. Odmítnutí náleží ke smysluplné struktuře.¹³

V uvedeném vymezení můžeme zaslechnout jak Santayanovu objektivizovanou libost, tak fenomenologické či strukturalistické pojetí estetického objektu, stejně jako syntetické akty kumulace abstrahovaných složek estetického prožitku a selektivitu procesu estetické-

¹⁰ A. N. Whitehead, *Symbolismus, jeho význam a účín*, Panglos, Praha 1998, s. 24.

¹¹ Pojem konceptuální analýzy se objevuje v *Symbolismu, jeho významu a účínu* jako třetí faktor kognice: „Výsledkem symbolické reference [fúze dvou modů percepce – pozn. V. Z.] je to, jak je aktuální svět pro nás [...] a konečně jako to, co je objektem vědomého poznání, když naše mentalita vstupuje do jeho konceptuální analýzy.“ Tamtéž, s. 20.

¹² A. N. Whitehead, *Science nad the Modern World*, Pelican Mentor Books, New York 1947, s. 89.

¹³ A. N. Whitehead, *Analysis of Meaning*, in: A. N. Whitehead, *Essays in Science and Philosophy*, viz výše, s. 98.

ho prožitku. Odmítnuté kvality či odmítnutí relevance kvalit či jejich propojení bychom mohli sledovat jak k Whiteheadovým negativním prehenzím, tak třeba k nezáměrnosti u Mukařovského nebo negativním gestaltům u Wolfganga Isera. Neboli, vrátíme-li se ještě krátce ke knize *Věda a moderní svět*: „Aktualizace je výběr z možností. Přesněji, je to výběr vycházející z gradace možností vzhledem k jejich realizaci v dané události.“¹⁴ Připomeňme tento náhled již u primárního pocítování a „čistého“ smyslového vědomí, jak jsme upozornili výše, když jsme odkazovali na *The Concept of Nature*.

Aktualizace s důrazem na gradaci možností v rámci události/nexu událostí estetického prožitku, jehož esenciální složkou je konstituce estetického objektu, je tedy silně selektivní syntézou kvalit, dat, detailů, získaných objektivizující abstrakcí percepčních modů, jejich opět abstrahujícím prolínáním v symbolické referenci, řízenou stávajícím se individualizovaným celkem.

Vzájemnou relevanci, specifickou jednotu a další uvedené charakteristiky estetického prožitku a estetického objektu můžeme porovnat v aktualizujícím (ve smyslu blíže k současnosti) kroku se dvěma koncepcemi, resp. jejich letmou zmínkou.

Zmíněný Wolfgang Iser zavádí do literární estetiky koncept „vytváření konzistence“ (*consistency-building*) takto:

[...] v míře, v níž [...] ustanovuje „dobré pokračování“ mezi textovými segmenty v časovém toku čtení, a je tedy neodmyslitelným předpokladem pro uspořádání celkové struktury. Tato struktura (*pattern*) je tím, co nazývám estetickým objektem textu: je to objekt, v míře, v níž se stává gestalem v průběhu procesu vytváření konzistence. Je estetickým v míře, v níž je vytvářen čtenářem, který se řídí instrukcemi – alespoň do jisté míry – ustanovovanými textem.

Estetický objekt je produktem ideace a neodpovídá žádnému jinému objektu v empirickém světě. Může mít celé spektrum kvalit. Může to být prostě zážitek – kterým ovšem vždy zpočátku bude každý – nebo může nabýt stupně přesnosti, který lze považovat za význam.¹⁵

Promítneme-li na uvedené vymezení ještě další, výše sledované Whiteheadovy formule typu individualizované univerzum estetického zalíbení, idealizovaný zdroj subjektivního pocítování či smysluplná struktura (*pattern*), snadno nahlédneme podstatné shody.

Další a poslední filiaci nacházíme u mladších protagonistů primátu stávání před bytím, Deleuze a Guattariho, v tomto případě obdobné traktování vztahu celku a kvalit v něm obsažených, a to právě v procesuálním „whiteheadovském“ chápání:

Vůbec tu nebojujeme za kvalitativní estetiku, jako by čistá kvalita (barva, zvuk atd.) obsahovala tajemství stávání se bez hranic na způsob Filéba. Čisté kvality se nám stále zdají být bodovými systémy: jsou to reminiscence, buď jsou to neurčité nebo transcendentální vzpomínky, nebo zárodky přeludů. Funkcionalistická koncepce naopak vidí v kvalitě jen funkci, jakou plní v určitém uspořádání nebo v přechodu od jednoho uspořádání k jinému.

¹⁴ A. N. Whitehead, *Science and the Modern World*, viz výše, s. 159–160.

¹⁵ W. Iser, *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1989, s. 53.

O kvalitě je třeba uvažovat z hlediska stávání se, které se jí zmocňuje, a nikoli přemýšlet o stávání se vzhledem k vnitřním kvalitám, majícím hodnotu archetypů či fylogenetických vzpomínek.¹⁶

Stávání se estetického objektu jako integrujícího se korelátu estetického prožitku, které řídí proces jeho konstituce, jenž se zakládá na několikaúrovňovém abstrahování z prostředí individuality, významně a pro Whiteheada nepominutelně oživuje zkušenost právě abstrahujícím zdůrazněním, a je tak specifickým způsobem vstupu nového do individualizovaného univerza jednotlivce a společnosti, a tím i nástrojem změny (ovšem, jak by mohl doplnit Whitehead) ať už k dobrému nebo k zlému.

Proces abstrakce se pochopitelně netýká jen estetického prožitku, apercpece, exploračního chování, ale také – a to významně – všech vědeckých disciplín, nejvýrazněji matematiky a logiky. Whitehead rovněž opakovaně konfrontuje postup logického porozumění (které pro něj představuje *pars pro toto* veškeré vědy) s estetickým prožitkem. Ve své poslední monografii *Mody myšlení (Modes of Thought; 1938)* srovnává právě tyto dva postupy:

Typickým postojem logického porozumění je začít detaily a přecházet k dosažení konstrukce. Logické zaujetí, prožitek (*enjoyment*) přechází od mnohého k jednomu. Povaha mnohého je chápána jako to, co umožňuje tuto jednotu konstrukce. [...] Logika využívá symboly, ale pouze jako symboly.¹⁷

I z dalšího textu vyplývá, že symboly ve vědách slouží pouze ve své referenční funkci, z pohledu strukturalismu tedy jako transparentní znaky. Tohoto rozlišení se chopila i Whiteheadova žačka Susanne K. Langer při rozlišení mezi diskurzivními a prezentačními symboly.¹⁸ Whitehead pokračuje:

Logické porozumění je zážitek abstrahovaných detailů, umožňujících abstraktní jednotu. Jak se zážitek odvíjí, odhalení je jednotou konstrukce. Pohyb estetického prožitku jde opačným směrem. Jsme přemoženi krásou hudby, požítkem z obrazu, výjimečnou vyvážeností věty. Celek předchází detailům. Poté přecházíme k rozlišování. Náhle se nám detaily ukazují jako příčina totálního účinku. V estetice jde o totalitu, odkrývající své složky.¹⁹

Takovýto pohled na rozlišení dvou procesů porozumění má pochopitelně své limity: těžko například můžeme při četbě románu mluvit o celku, který předchází detailům, protože k celku dospějeme až zpětným osmyslením kumulovaných významů v průběhu četby a po jejím skončení (viz Mukařovského koncept kontextu).²⁰ Na straně druhé současnější výzkumy kognitivní psychologie nacházejí při zkoumání tzv. mikrogeneze

¹⁶ G. Deleuze; F. Guattari, *Tisíc plošin*, Herrmann a synové, Praha 2010, s. 345.

¹⁷ A. N. Whitehead, *Modes of Thought*, Free Press, New York 1968, s. 61.

¹⁸ Srov. S. K. Langer, *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Mentor Books, New York 1942, kap. 4, s. 75–93.

¹⁹ A. N. Whitehead, *Modes of Thought*, viz výše, s. 61.

²⁰ Srov. J. Mukařovský, Pojem celku v teorii umění, in: J. Mukařovský, *Cestami poetiky a estetiky*, Československý spisovatel, Praha 1981, s. 88–89.

vizuálního obrazu procesy analogické estetickému prožitku, jak ho traktuje Whitehead, stejně tak jako při vytváření dílčích celků (gestaltů) v aktu čtení u W. Isera.²¹ To bychom ale přešli k analýze procesu estetického prožitku, tedy „o patro níže“, nežli je situována distinkce logika – estetika. Pro upřesnění je třeba dodat, že Whitehead používá termín estetika v daném kontextu jako synonymní s estetickým prožitkem, nikoli jako označení filosofické disciplíny. Vrátime-li se k problému abstrakce a estetického prožitku, najdeme u Whiteheada další zpřesnění:

Rozdíl mezi logikou a estetikou spočívá ve stupni abstrakce, které dosahují. Logika se soustředí na vysokou abstrakci, estetika se drží tak blízko ke konkrétnímu, jak je nezbytné pro omezené porozumění. Tedy logika a estetika jsou dva extrémní dilematu omezené mentality v jejím částečném pronikání do nekonečna. Každé z těchto témat lze nahlížet ze dvou perspektiv. Je tu odhalení logického komplexu a zážitek tohoto komplexu, když je odhalen. Také zde máme konstrukci estetické kompozice a zážitek této kompozice, **když je komponována**.²² (zvýraznil V. Z.)

Whitehead zde v případě estetického prožitku implicitně zaznamenává soustředění na proces sám, na stávání se kompozice, na netransparentní prezentující symbol. Blízkost konkrétnímu, ale nikoli splynutí jako optimální pozici estetického prožitku najdeme také u již zmíněného Edwarda Bullougha v jeho konceptu antinomie distance.

Tento náhled, jak na míru abstrakce, tak na soustředění na proces sám, s ním sdílí i jeho žačka, výše citovaná logička a filosofka S. K. Langer: „Věda je obecná a umění specifické. Neboť věda postupuje od obecné denotace k přesné abstrakci, umění od přesné abstrakce k vitální konotaci, bez pomoci obecnosti.“²³

Poděkování

Text vznikl za podpory grantového projektu GA16-13208S Proces a estetika: explicitní a implikovaná estetika v procesuální filozofii Alfreda North Whiteheada.

LITERATURA

- Batteux, Ch., *The Fine Arts Reduced to a Single Principle*, Oxford University Press, Oxford 2015.
- Bullough, E., „Psychical Distance“ as a Factor in Art and an Aesthetic Principle, *The British Journal of Psychology*, 1912, č. 5, s. 87–117.
- Deleuze, G.; Guattari, F., *Tisíc plošin*, Herrmann a synové, Praha 2010.
- Iser, W., *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1989.

²¹ W. Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1978, s. 120–131.

²² A. N. Whitehead, *Modes of Thought*, viz výše, s. 60.

²³ S. K. Langer, Abstraction in Science and Abstraction in Art, in: S. K. Langer, *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*, Charles Scribner's Sons, New York 1957, s. 180.

-
- , *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1978.
- Langer, S. K., Abstraction in Science and Abstraction in Art, in: Langer, S. K., *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*, Charles Scribner's Sons, New York 1957, s. 163–180.
- , *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Mentor Books, New York 1942.
- Mukařovský, J., Pojem celku v teorii umění, in: Mukařovský, J., *Cestami poetiky a estetiky*, Československý spisovatel, Praha 1981, s. 85–96.
- Rescher, N., *Process Philosophy: A Survey of Basic Issues*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 2000.
- Whitehead, A. N., Analysis of Meaning, in: Whitehead, A. N., *Essays in Science and Philosophy*, Philosophical Library, New York 1948, s. 93–99.
- , *An Enquiry Concerning the Principles of Natural Knowledge*, Cambridge University Press, Cambridge 1919.
- , Mathematics and the Good, in: Whitehead, A. N., *Essays in Science and Philosophy*, Philosophical Library, New York 1948, s. 75–86.
- , *Modes of Thought*, Free Press, New York 1968.
- , *Process and Reality*, Corrected Edition, Free Press, New York 1979.
- , *Religion in the Making*, Cambridge University Press, Cambridge 1927.
- , *Science and the Modern World*, Pelican Mentor Books, New York 1947.
- , *Symbolismus, jeho význam a účín*, Panglos, Praha 1998.
- , *The Concept of Nature*, Cambridge University Press, Cambridge 1982.

UMĚLECKÁ TVOŘIVOST V ÚVAHÁCH A. N. WHITEHEADA A H. BERGSONA

MILOŠ ŠEVČÍK

Katedra estetiky, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova
Katedra filozofie, Fakulta filozofická, Západočeská univerzita
E-mail: milossevick@yahoo.com

ABSTRACT

Artistic Creativity in Bergson and Whitehead

The article is a discussion of Alfred North Whitehead's and Henri Bergson's considerations of the difference between creativity and stagnation in art. A comparison of the ideas of these two thinkers is then made with the intention of demonstrating the similarity of their approaches to the nature and meaning of fundamental innovations in art. The article also emphasizes that, according to the two thinkers, such innovations are derived from the artist's relationship with multifaceted reality and are inspired by a true revelation of it. Finally, the article considers Whitehead's and Bergson's ideas about the relationship between artistic creativity and the future: the future of universal harmony in Whitehead and the future of artistic production in Bergson.

Keywords: A. N. Whitehead; H. Bergson; creativity; stagnation; art

I. Úvod

V této studii se budeme zabývat pojetím rozdílu mezi setrvačností a dynamismem v umělecké tvorbě v koncepcích Alfreda Northe Whiteheada a Henriho Bergsona. Porovnávání úvah těchto dvou autorů má poukázat na pozoruhodnou blízkost v jejich důrazu na význam zásadních inovací ve vývoji umění a také v odhalení toho, že tyto inovace jsou čerpány ze vztahu k mnohotvárné skutečnosti, že jsou podněcovány pravdivým odhalením skutečnosti. Domníváme se, že v takovémto srovnání se kontury názorů těchto autorů na umění, které jsou v pozdním období jejich tvorby dovedeny do širokých souvislostí, ukážou v jasnějším světle.¹

¹ Příbuznost filosofických koncepcí Henriho Bergsona a Alfreda Northe Whiteheada byla v odborné literatuře opakovaně probírána. Názory na tuto příbuznost jsou značně rozmanité. Za krajní se dají na jedné straně považovat formulace, jejichž autorem Flimer S. C. Northrop, který konstatuje, že vliv Bergsona na Whiteheada se dá „těžko přecenit“. F. S. C. Northrop, *Whitehead's Philosophy of Science*, in: P. A. Schilpp (ed.), *Philosophy of Alfred North Whitehead*, Tudor, New York 1941, s. 269. A na straně druhé se jako krajní jeví názory Victora Lowea, který Northropovy formulace kritizuje a naopak poukazuje na to, že o ovlivnění Whiteheada Bergsonem máme málo důkazů. Srov. V. Lowe, *The Influence of Bergson, James and Alexander on Whitehead*, *Journal of the History of Ideas*, roč. 10, 1949, č. 2, s. 270. Lowe sice připouští značnou míru příbuznosti Bergsonovy a Whiteheadovy filosofické koncepce, poukazuje však na to, že o ovlivnění Whiteheada Bergsonem bychom neměli uvažovat zejména

II. Dosažená dokonalost a tvořivá radost

V knize *Dobrodružství idejí* (*Adventure of Ideas*; 1933) Whitehead předpokládá, že umění má sklon opomíjet univerzální harmonii, tedy „široce pojatý univerzální účel“, protože se – v určitém smyslu omezeně – soustřeďuje na „přítomné“ a zapomíná na „bezpečí budoucího“.² Přítomná harmonie jevu jako vzájemné přizpůsobení faktorů určité události podávané v umění tedy zastíňuje perspektivu na harmonii v širším slova smyslu, harmonii univerza, kterou je zapotřebí předpokládat v budoucnosti. Takové soustředění na přítomnost přítomnou harmonii dokonce „oslabuje“. Whitehead upozorňuje:

Přece jen však musí existovat nějaká bezprostřední sklizeň. Dobro univerza nemůže spočívat v nekonečném odkládání. Soudný den je důležitá představa, tento den je však stále s námi. Umění usiluje o bezprostřední uskutečnění zde a nyní, činí-li tak, má sklon ztráct kvůli tomuto bezprostřednímu uskutečnění, na něž se zaměřuje, určitou hloubku. Jeho úkolem je zajistit úspěch soudného dne právě teď.³

Dosažení soudného dne teď, dosažení harmonie zde a nyní, bezprostřední uskutečnění harmonie, je však z dlouhodobého hlediska nebezpečné, protože samo o sobě vede ke stagnaci. Whitehead uvádí celou řadu příkladů takové stagnace vycházející z dosažení dokonalosti. Nejobsáhlejší je příklad harmonie dosažené v antické řecké kultuře:

Tuto rasu podněcoval k pokroku vznešený ideál dokonalosti. Ve srovnání s ideály, které vytvořily sousední civilizace, byl nesmírným pokrokem. Ideál byl účinný a uskutečnil se v civilizaci, která dosáhla vlastní krásy v lidském životě v míře ani předtím, ani potom nepřekonané. Umění, teoretické vědy, způsoby života, literatura, filosofické školy a náboženské

z tohoto důvodu, že Whiteheadova a Bergsonova filosofie se v zásadních ohledech rozcházejí. Srov. tamtéž, s. 271–289. Obecně se dá říci, že názory dalších autorů na vliv Bergsona na Whiteheada se nacházejí mezi krajními pozicemi zastávanými Lowem a Northropem. Za velice důkladný považujeme například rozbor vztahu mezi Bergsonovou a Whiteheadovou filosofií provedený Randallem E. Auxierem, který se nespokojuje ani se stručným konstatováním zásadního významu působení Bergsonových názorů na Whiteheada, ani s odmítnutím relevance takového působení. Srov. R. E. Auxier, *Influence as Confluence: Bergson and Whitehead*, *Process Studies*, roč. 38, 1999, č. 3–4, s. 301–338. Vzájemné blízkosti názorů Bergsona a Whiteheada na povahu a význam umění či estetické zkušenosti obecně byla však až do této chvíle věnována překvapivě malá pozornost. I ve významných interpretacích vztahů názorů či koncepcí těchto dvou myslitelů se setkáváme nanejvýše se zmínkami týkajícími se této problematiky. Výjimku představuje několik kratších studií. April Dawn Fallon vychází z příbuznosti názorů Bergsona a Whiteheada na charakter reality, kterou je temporalita pojata jako proces, a poukazuje na to, že tato příbuznost v náhledu může být pojata jako východisko formulace „umělecké estetiky“ a aplikována především na vysvětlení podstaty poezie. Srov. A. D. Fallon, *Poetry and Process*, *Midwest Quarterly*, roč. 45, 2004, č. 3, s. 267–271. Pete Addison Yancey Gunter rozebírá odlišnost Bergsonova a Whiteheadova pojetí smíchu a poukazuje na to, že zatímco Bergsonovo pojetí je „jednostranné“, nacházíme u Whiteheada řadu poznámek poukazujících na velkou vnitřní „rozmanitost“ smíchu. Srov. P. A. Y. Gunter, Whitehead, Bergson, Freud: *Suggestions Toward a Theory of Laughter*, *The Southern Journal of Philosophy*, roč. 4, 1966, č. 2, s. 56. Z Whiteheadova hlediska je smích nejenom krutý, za jaký ho považuje Bergson, ale i laskavý, smích vyjadřuje jak „nejvyšší náboženské vědomí“, tak i „největší necitelnost vůči lidskému utrpení“. Srov. tamtéž, s. 59. Studie, kterou předkládáme, si klade za cíl alespoň částečně zaplnit mezeru v dosaženém stavu výzkumu vztahů Bergsonova a Whiteheadova myšlení.

² Srov. A. N. Whitehead, *Adventure of Ideas*, The Free Press, New York 1967, s. 268–269.

³ Tamtéž, s. 269.

obřady této civilizace, to všechno pomáhalo vyjádřit každý aspekt tohoto skvělého ideálu. Dokonalosti bylo dosaženo, a spolu s tímto úspěchem začala ochabovat inspirace. [...] Dokážeme si představit, jaký osud by tuto středomořskou civilizaci postihl, kdyby byla ušetřena vpádu barbarů a vzniku dvou nových náboženství, křesťanství a islámu. Další dva tisíce let by byly řecké umělecké formy neživotným způsobem opakovány. Řecké filosofické školy [...] by disputovaly pomocí pouhých frází [...]. Jemnost citů bez síly dobrodružství.⁴

V této souvislosti připomíná Whitehead důležitost spontaneity a konstatuje, že spontaneita a originalita je spojena se zážitkem svobody a jako taková přináší radost a sílu „intenzity“ zážitku.⁵ Tato spontaneita působí nepochybně v různých lidských činnostech a neméně je patrná i v umění. Harmonie dosažená „zde a nyní“ v umění je výsledkem spontaneity, je výsledkem „vášnivého“ a „dobrodružného“ směřování k ideálu dokonalosti, který je „na dohled“, a kterého tedy nedosahujeme v prodlužovaném očekávání. Je možné říci, že umění skutečně povstává, vždy znovu začíná, z tohoto překročení už dosažené dokonalosti, v přerušení jejího pokračování, které se projevuje rozmanitými variantami, s nimiž umění může pracovat. V této souvislosti poukazuje Whitehead na to, že už dosažená dokonalost je schopna realizace ve variantách a tyto varianty jsou zdrojem tvořivé radosti, zdroje této radosti se však nakonec vždy vyčerpávají. K udržení tvořivé radosti, k udržení samotné existence dokonalosti je zapotřebí „smělejšího dobrodružství idejí“, takového dobrodružství idejí, kterým je zaveden nový ideál dokonalosti. Je tedy nakonec zapotřebí přistoupit k vytvoření disharmonického vztahu mezi dosaženým ideálem, tedy mezi harmonií, kterou máme, a harmonií, které bychom chtěli dosáhnout, to znamená ideálem vytyčeným a vytvářeným.

Můžeme už v této souvislosti poukázat na pozoruhodnou příbuznost Whiteheadových formulací týkajících se „tvořivé radosti“ s úvahami Bergsonovými. Už v přednášce „Vědomí a život“ (1911) tematizuje Bergson rozdíl mezi „potěšením“ a „radostí“.⁶ Na rozdíl od potěšení, s nímž Bergson spojuje přírodní tendenci zachovávat už dané, oznamuje radost vydobytí nového, „vítězství“ v tvorbě. Radost má „božskou“ povahu, protože vyplývá z úspěšné tvorby, tvorby nového, z vymknutí se automatismu a opakování, kterým je příroda i člověk omežován a se kterým se musí vyrovnávat a překonávat ho.⁷ Radost vyplývá z „nekonečného rozvíjení nepředvídatelné novosti“, s nímž se setkáváme v přírodě i v životě člověka. Taková je ostatně i radost umělce, který je ve „velkém uměleckém díle“ schopen nabídnout „bohatost a originalitu forem“ jako to, co ukazuje „bohatost života“.

K tématu tvořivosti v umění se Bergson vyslovuje především v knize *Dva zdroje morálky a náboženství* (1932). Setkáváme se tu s myšlenkou dvou typů literární tvorby. Bergson poukazuje na to, že spisovatel může na jedné straně kombinovat myšlenky, které převzme po svých předchůdcích, myšlenky už „vypracované“, které už společnost „uložila do jazyka“, vyjádřila pomocí slov.⁸ Tyto převzaté prvky novým způsobem spojuje a vytváří nový celek. Jakkoliv je tato konstelace nová, je už vázána na zásobu hotových prvků,

⁴ Tamtéž, s. 257–258.

⁵ Zde a dále srov. tamtéž, s. 258.

⁶ Zde a dále srov. H. Bergson, *Vědomí a život*, in: H. Bergson, *Duchovní energie*, Vyšehrad, Praha 2002, s. 34–35.

⁷ Zde a dále srov. tamtéž, s. 36–37.

⁸ Zde a dále srov. H. Bergson, *Dva zdroje morálky a náboženství*, Praha, Vyšehrad 2007, s. 182.

definovaných myšlenek zachycených slovy. Umělec ale může, na straně druhé, postupovat také původnějším způsobem. Vzdává se rozumové kombinace společensky vymezených prvků a hledá emoci, z níž vychází „nárok tvoření“. Kdyby se touto emoci, která představuje „rozechvění nebo vzmach přijatý z hloubi věcí“, nechal umělec zcela ovládnout, pak by se sama rozvinula do nových prvků, do nových slov, která by umělec vytvářel. To by ale znamenalo konec srozumitelnosti, tedy konec psaní, které chce „vyjadřovat“. Spisovatel se proto musí pokusit spojit tvořivou emoci, která by se sama rozvinula do naprosto nových prvků, do naprosto nových „znaků“, mezi nimiž by byl „každý jediný svého druhu“, se slovy už hotovými a společensky srozumitelnými. Tato slova popisují skutečnosti už společensky sdílené, popisují tedy pouze „rody věcí“. Zde je vlastní místo uměleckého úsilí: umělec může dosáhnout výsledku, kterým je „vyjádření“ této emoce, pouze tehdy, když ho vynutí. Umělec se musí pokusit „znásilnit slova“, která jsou už společensky přijatá, a zároveň „donutit prvky“, jimiž jsou znaky samotné rozvíjející se emoce.

Domníváme se, že tato Bergsonova myšlenka dvou typů literární tvorby má velice blízko k Whiteheadovu pojetí protikladu mezi stagnací v situaci dosažení ideálu a jeho překračováním v tvoření ideálu nového. Stagnace znamená udržování elementů či aspektů určitého ideálu a jejich případné přeskupování, naproti tomu překračování už dosaženého v dobrodružném tvoření zahrnuje vytvoření nových forem, nových elementů, nových aspektů či nových charakteristik, mezi nimiž je hledán soulad. V této souvislosti však chceme také poukázat na to, že předpokladem tohoto nového souladu, souladu mezi novými elementy, je v uměleckém díle vyjádření pravdy. Chceme dále zdůraznit, že v pojetí Whiteheada i Bergsona je nový soulad tvořen na základě vyjádření pravdy, s níž je spojena přesvědčivost díla.

III. Pravda: city a příroda

Whitehead poukazuje na to, že v umění může být přítomná buď jen krása, nebo jen pravda, v dokonalém umění je však zapotřebí přítomnosti krásy i pravdy:

Cíl, jenž je účelem umění, je dvojitý, totiž Pravda a Krása. Dokonalost umění má jen jediný cíl, kterým je Pravdivá Krása. Není-li přítomná Pravda, Krása se kvůli tomu, že postrádá mohutnost, nachází na nižší úrovni. Pokud Krása není přítomná, Pravda upadá do banality. Pravda má význam díky Kráse.⁹

Whitehead předpokládá, že umění je schopno ukazovat nejenom krásu – to by bylo povrchní –, ale i pravdu, „vnitřní a úplnou pravdu o povaze věcí“. Pravda má tedy pro krásu umění význam, pravda přítomná v umění „jako souhlas se skutečností“ umožňuje dosahovat dokonalosti umění, umožňuje dosahovat v umění „harmonie v širším smyslu“.¹⁰ Pravda dává krásě uměleckého díla sílu „správnosti“ a uvádí ji do vztahu s univerzem.¹¹

⁹ A. N. Whitehead, *Adventure of Ideas*, viz výše, s. 267.

¹⁰ Srov. tamtéž, s. 268.

¹¹ Srov. tamtéž, s. 267.

Tím, co do umění nově zavádí radost z tvoření, je podle Whiteheada pravda. Pravda, kterou krása vyžaduje, má v umění sílu vztahu k budoucnosti, zabezpečení budoucnosti ve smyslu zamezení úpadku, jenž vyplývá z podržování už dosažené harmonie: „Když má Jev v nějakém důležitém bezprostředním smyslu pravdivý vztah ke Skutečnosti, je v dosažené Kráse bezpečí, to znamená, že je příslibem pro budoucnost.“¹² Whitehead také odpovídá na otázku, jaká pravda může takový příslib pro budoucnost představovat:

Typem Pravdy potřebným pro konečné stadium Krávy je objevování, a ne opakování. Pravda požadovaná pro tento vrchol Krávy je tím pravdivým vztahem, jehož pomocí vyvolává Jev nové zdroje pocitů pocházejících z hlubin Skutečnosti. Je to Pravda citu, nikoli slov. Odpovídající vztahy ve Skutečnosti musí ležet hlouběji než otřelé předpoklady verbálního myšlení. Pravda nejvyšší Krávy se nachází až za slovníkovými významy slov.¹³

Je to pravda, v níž jsou odhaleny naprosto nové aspekty skutečnosti. Tyto aspekty jsou natolik nové, že nejsou vyjádřitelné pomocí slov, protože slova – nebo přinejmenším obvyklý způsob vyjadřování – zachycuje aspekty toho, co už je poznané. Pouze na základě takovýchto naprosto nových aspektů je dosažitelná skutečně nová harmonie, to znamená harmonie, která bude vytvořena nikoli jen na základě variací harmonie už dosažené. Na jiném místě také Whitehead říká: „Umělecké dílo je v tomto smyslu poselstvím z Neviděného. Uvolňuje hloubku citů ležící za hranicí, na níž upadá přesnost uvědomění.“¹⁴ Pravda, kterou se umění obohacuje a kterou uniká stagnaci, se vymyká přesné slovní specifikaci a přesnému uchopení vědomím.

Můžeme poukázat na to, že paralelu k uvedeným Whiteheadovým úvahám o postizení nevyslovitelného a pojmově neuchopitelného citu v umění představuje námi už zdůrazněná Bergsonova myšlenka toho typu umělecké tvorby, který vychází z tvořivé emoce, tedy emoce, kterou může umělec srozumitelně předat, to jest vyjádřit, jen když dostupné způsoby vyjádření „znásilní“. Bergson tu hovoří o emoci, která představuje počátek tvorby umělce. Umělecké dílo vyjadřuje tuto emoci, k níž umělec proniká svou schopností intuice. Tvořivá emoce je vyjádřena uměleckým dílem, které umělec vytváří za přispění rozumu. Během tvorby, během výběru, skládání a přeskupování prvků, které je rozumovou kombinací, se umělec stále musí vracet ke své „inspiraci“, ke svému „vodítku“ – tvořivé emoci.¹⁵ Takové je také postavení hudebního skladatele: hudba sama představuje přeskupování prvků a jejich kombinaci, ale emoce, kterou tato hudba „vyjadřuje“, je naprosto jednoduchá. Už jsme se ostatně dotkli toho, že v obdobném postavení je i spisovatel: i literatura je schopna vyjádření emoce, která nárokuje tvoření, i literatura je schopna odkazovat od úrovně rozumové kombinace prvků na úroveň emoce, která je čistou tvůrčí silou. Bergson předpokládá, že umělci takovým způsobem vždy vyjadřují něco blízkého Boží lásce, jež tvoří samu podstatu univerza.¹⁶ Je však také jasné, že v podání každého z nich bude toto vyjádření odlišné: „Jiná hudba by znamenala jinou lásku.

¹² Tamtéž, s. 267.

¹³ Tamtéž, s. 266–267.

¹⁴ Tamtéž, s. 271.

¹⁵ H. Bergson, *Dva zdroje morálky a náboženství*, viz výše, s. 181.

¹⁶ Srov. tamtéž, s. 182.

Byla by to dvojí atmosféra různých citů, dvě různé vůně.¹⁷ Přes tuto odlišnost dvou vůní či atmosfér, tedy něčeho pojmově nevymezitelného, však posluchač či čtenář cítí, že umělec zachytil cosi spřízněného se samotnou skutečností, cosi spojeného s podstatou univerza, kterou je Boží láska, tedy že jeho vyjádření je ve skutečnosti pravdivé. Jsem přesvědčen, že v takovém vyjádření nakonec Bergson – přinejmenším ve *Dvou zdrojích morálky a náboženství* – nachází význam umění.

Ve vztahu k Whiteheadovu zdůraznění významu pravdy v umění je však zapotřebí poukázat i na to, že toto „uvolnění hloubky citů“ v umění je ve Whiteheadově pojetí shodné s pohybem, kterým si lidské vědomí v umění „osvojuje a přivlastňuje nekonečnou plodnost přírody“. Ukazuje se tedy, že hloubka citů je čerpána z přírody, a to především z přírodní či přirozené reakce člověka na prostředí. Whitehead zdůrazňuje „umělost“ umění i jeho „návrat k přírodě“.¹⁸ Umění se soustřeďuje na určitý „fragment“ přírody, fragment oddělený z „neurčité nekonečnosti“ přírodního „pozadí“, z „obecného proudění přírody“. Takový fragment v sobě nese znamení tvořivého úsilí člověka, úsilí o „konečnou harmonii“, tedy dosažitelnou omezenou harmonii. V umění se člověk vždy obrací k přírodě, činí to však takovým způsobem, že vyhledává „objekt představovaný jasnému vědomí“, a to způsobem „vynesení na světlo“ toho, co je ve vědomí nejasného, vědomého „pozadí“, jeho „nejasných složek“. Toto vynesení na světlo, toto soustředění se na objekt však nezatačuje pozadí, z něhož objekt pochází. Tyto nejasné přírodní či přirozené složky jsou tím, co umění dodává „tónové pozadí“ a způsobuje jeho „účinnost“, a Whitehead je spojuje s „nutností každodenního života“. Hovoří o „síle“ zkušenosti vyrůstající z „naléhavé nutnosti“. V umění je zkušenost od této naléhavosti a nutnosti „osvobozena“, v umění „mizí napětí“ a zůstává „radost z intenzivního pocitu“, kterému se jakoby nabízí možnost nového života. V takovém smyslu je umění „chorobnou hypertrofií funkcí, které jsou vlastní samotné přírodě“,¹⁹ a to zejména z toho důvodu, že vychází z oblasti „žádostí produkovaných fyziologickými funkcemi těla“.²⁰ Na některé z těchto přírodních složek zkušenosti, složek zůstávajících vzhledem k jejich zapojení do každodenní nutnosti života ve stínu, se umění „soustřeďuje“, vybírá je a nabízí „vědomé percepce intenzity“. Vynesení ze stínu však dané složky zkušenosti zásadně proměňuje, protože ve svém osvobození jsou teprve tematicky prožity. Oproti přírodní či přirozené každodenní lopotě směřované „k otrockému cíli prodloužení života“, s níž je spojena pouze nová lopota nebo „tělesné uspokojení“, nabízí umění „nadšení“ z „nadpřirozené“ emoce.²¹ V takovém opětovném a ve skutečnosti proměněném prožitku zkušenosti, to znamená v takovéto odhalené, a ve skutečnosti vynalezené emoci, se uskutečňuje „výchova přírody“ uměním. Dodáváme, že této výchově prostřednictvím vyjádření emoce musíme rozumět i jako harmonizaci, jako vzájemnému přizpůsobení přírodních daností v jejich uměleckém podání. S těmito úvahami rezonují i Whiteheadovy poznámky o přenosu emocí v umění z jeho knihy *Symbolismus, jeho význam a účín* (1927). Whitehead tu poukazuje na to, že otázka přenosu emoce „leží v samých základech jakékoli teorie estetiky umění“.²² Přenos

¹⁷ Tamtéž, s. 183.

¹⁸ Zde a dále srov. A. N. Whitehead, *Adventure of Ideas*, viz výše, s. 270–271.

¹⁹ Tamtéž, s. 271

²⁰ Tamtéž.

²¹ Zde a dále srov. tamtéž, s. 270–271.

²² Zde a dále srov. A. N. Whitehead, *Symbolismus, jeho význam a účín*, Panglos, Praha 2008, s. 62.

emoce v umění je přenosem „harmonické emoce“, tedy přenosem „komplexu emocí“, které se navzájem „zesilují“, zatímco detaily podněcující vznik nedůležitých emocí jsou z tohoto komplexu vyloučeny. Whitehead zde tedy upozorňuje na to, že účinek umění spočívá v přenosu „jednoty“ harmonické emoce.

Je mimořádně pozoruhodné, že i k této Whiteheadově koncepci „výchovy přírody“ prostřednictvím vyjádření „nadpřirozeného citu“ nacházíme v Bergsonových úvahách významnou paralelu. Ve *Dvou zdrojích morálky a náboženství* Bergson poukazuje na to, že emoce, které jsou uměním – například hudbou – předávány, nejsou získávány ze života. Je pravda, že emoce jsou i určitým způsobem vyvolávány životem, že jsou „předznamenány“ ve věcech, konstatuje Bergson.²³ Tyto emoce „chtěné přírodou“ jsou však vytvořeny k tomu, aby „tlačily k jednání odpovídajícímu potřebám“, tedy aby člověka pohnuly k praktickému jednání. Bergson hovoří o „elementárních“ emocích, o emocích blízkých počtům, s nimiž dokáže člověk zacházet jako s tóny, které dokáže „harmonizovat“ v „zabarvení“ emoce, již vytvořil. Tyto tóny přiměl například umělec – hudebník či spisovatel – ke vstupu do této nové emoce, kterou učinil běžnou, kterou „uvedl do oběhu“ a se kterou přírodní předměty následně spojujeme. Harmonizující emoce, emoce mající povahu nového zabarvení základních tónů, je tedy ve skutečnosti nová, je „skutečným vynálezem“ či „objevem“, díky němuž skutečnost zvláštním způsobem vidíme. Je to vždy jedinečná emoce, kterou je povaha života či přírodních daností teprve celistvě odhalena. Toto celistvé odhalení určité objevené, a tedy skutečně nové emocionální harmonie je však zároveň takovou harmonií inspirováno. Umělec vyjadřuje emocionální harmonii, kterou objevuje, kterou je zavázán. Bergson ukazuje, že umělcovo vyjádření určité emoce vyplývá z „nároku“ tvoření, jímž tato emoce umělce zasahuje. „Jedinečná emoce“, kterou umělec vyjadřuje, je „rozechvění nebo vzmach přijatý z hloubi samotných věcí“.²⁴ Tato jedinečná emoce vyjadřovaná uměním je vždy podobou Boží lásky, je vyzněním „tvořivé energie“, kterou Boží láska je. Vyjádření Boží lásky v umění je tvořivou energií inspirováno, zároveň je však prostředkem inspirace tvořivou energií, protože toto vyjádření může podnítit jiné umělce k obdobným, tedy naprosto jedinečným vyjádřením podstaty Boha, jíž je láska. Láska je uměním šířena „donekonečna“ a s každou „novou generací“ na sebe bere „novou podobu“.²⁵

Bergson i Whitehead tedy předpokládají určitou transformaci emocí prostřednictvím umění. Zatímco v životě představují emoce hybatele praktické činnosti, přírodou vytvořené prostředky podněcování člověka vedoucí k dosahování jeho potřeb, v umění se tyto emoce stávají součástí emocionálního souladu či harmonie, v níž se povaha přírodních skutečností teprve ukazuje zřejmým a celkovým způsobem. Bergson a Whitehead také předpokládají, že toto ukazování povahy skutečnosti v emocionálních harmoniích vyjadřovaných uměním může být neustále nové, že s uměním je vždy spojena schopnost ukazovat rozmanitost skutečnosti či přírody v emocionálních naladěních objevným, vynalézavým a dobrodružným způsobem.

Dovolíme si proto celkově říci, že umění je u Whiteheada obdobně jako u Bergsona ožíváno vztahem ke skutečnosti, tedy pravdou. Jen prostřednictvím podávání pravdy – kterou ostatně Bergson i Whitehead považují za nepojmovou a přesně nevymezitel-

²³ Zde a dále srov. H. Bergson, *Dva zdroje morálky a náboženství*, viz výše, s. 32–33.

²⁴ Tamtéž, s. 182.

²⁵ Srov. tamtéž, s. 183.

nou – je umění vytrhováno ze stagnace, do níž se hrozí propadnout, jen prostřednictvím podávání pravdy získává umění přesvědčivost, díky níž se mu otevírá budoucnost jeho působnosti. Jen díky pravdě není umění povrchní, a tedy nakonec sterilní variací.

IV. Vztah k budoucnosti

Vraťme se však k Whiteheadovu vyjádření o vztahu umění a soudného dne. Přestože má umění tendenci soustředit se na přítomnost, oddělit se od budoucnosti, má i tendenci přítomnost překračovat, tedy budoucnost anticipovat: „A přece toto oddělení není tak snadné. Nevyhnutelná anticipace přidává k současnosti kvalitativní prvek, jenž hluboce ovlivňuje jeho celkovou kvalitativní harmonii.“²⁶ Whitehead tedy předpokládá, že od umění není možné oddělit tendenci překračovat už dosaženou harmonii, že je s ním vždy spojena disharmonie mezi dosaženou, přítomnou dokonalostí a dokonalostí nově navrhovanou, nově získávanou.

Umění podle Whiteheada představuje snahu o dosažení jak krásy, tak pravdy. Lidské vědomí si v umění „osvojuje a přivlastňuje nekonečnou plodnost přírody“. Můžeme tudíž říci, že vzhledem k nekonečnosti této plodnosti jsou nekonečné i možnosti odhalování pravdy uměním. Tedy: jestliže lidské vědomí zůstává v kontaktu s přírodou prostřednictvím umění, uchová si neustále zdroje harmonie, může harmonii v nových uspořádáních obnovovat a bránit se upadnutí do strnulosti. Nutnou součástí tohoto udržování harmonie je disharmonie mezi jednotlivými harmoniemi, například mezi harmoniemi dosaženými v uměleckých dílech.

Umění nepřestává být proměnou soudného dne. Pokud však umění přináší nový soudný den, tedy soudný den odlišný od toho, který umění už přineslo, je umění spojeno s přesahem do budoucnosti. Zvláštní osobitost každého nového soudného dne umění je prostřednictvím jeho pravdivého vztahu ke skutečnosti vztažena – řekněme – k odkládané blaženosti. Tato blaženost je anticipována v jevu, který je podáván uměním:

Pokud se Jev nachází v pravdivém vztahu ke Skutečnosti, pak trvalá osobitost naznačuje reálné společenství, které je důležité pro její kontrolu budoucnosti. Nárok na estetickou pozornost proto představuje nepřímý význam anticipace a cíle jako faktorů v bezprostředním zážitku bezprostředně vnímající osoby.²⁷

Bezprostřední harmonie soudného dne umění je prohlubována anticipací blaženosti. Bez této anticipace nemůže tato bezprostřední harmonie ostatně dlouhodobě působit, nemůže si nárokovat estetickou pozornost, a musí se tedy nakonec vytratit.

Přes významnou obdobnost názorů Whiteheada a Bergsona na povahu umělecké tvorby, její potřebný dynamismus a vztah ke skutečnosti, z něhož je takový dynamismus čerpán, bychom však v této souvislosti rádi poukázali i na určitý rozdíl v jejich pojetí umění, který ostatně z výše řečeného vyplývá. Zatímco Whitehead poukazuje na to, že působnost umění, tedy působnost přítomné harmonie, kterou dílo nabízí, je spojena s an-

²⁶ A. N. Whitehead, *Adventure of Ideas*, viz výše, s. 269.

²⁷ Tamtéž, s. 264.

tipací budoucí harmonie univerza, jakkoli je tato všeobecná harmonie nedosažitelná, Bergson spojuje působnost umění, tedy emocionální harmonii vyjadřovanou v díle, s inspirativností této harmonie ve vztahu k dalším, nezbytně odlišným uměleckým pokusům o vyjádření emocionální harmonie. Na rozdíl od Whiteheada se u Bergsona nesetkáme s myšlenkou, že působnost umění je spojena s anticipací univerzální harmonie, ale s názorem, že působnost umění vyplývá ze vztahu s tvořivou láskou, která na sebe může brát podobu naladění různých emocionálních harmonií.

V. Závěry

V této studii jsme se pokusili představit momenty vzájemné blízkosti, a dokonce až určitého překryvu Whiteheadových a Bergsonových úvah o dynamismu a stagnaci v umění. V úvahách obou autorů se setkáváme s myšlenou potřebné obnovy emocionální harmonie, kterou umělecká díla nabízejí. Tato obnova je čerpána ze vztahu ke skutečnosti, takový vztah tedy můžeme nazývat pravdivým. Vztah ke skutečnosti má však podobu harmonizace, protože přírodní či přirozené elementy jsou v umění přivedeny do harmonického vztahu. A protože tato harmonizace jejich vztahu dává původním přírodním či přirozeným elementům nový význam, má přenos či vyjádření emocionální harmonie uměním charakter objevu či vynálezu. Realizovaná obnova harmonického vztahu elementů dále není beze vztahu k budoucnosti. Whitehead i Bergson předpokládají, že působnost uměleckého díla se od jeho poměru k budoucnosti odvozuje. Zatímco u Whiteheada je to anticipace všeobecné harmonie v omezené harmonii přenášené v uměleckém díle, u Bergsona je to inspirativnost uměleckého díla odvozující se od jeho kontaktu s tvořivou energií, kterou je toto dílo samo inspirováno.

Poděkování

Text vznikl za podpory grantového projektu GA16-13208S Proces a estetika: explicitní a implikovaná estetika v procesuální filozofii Alfreda North Whiteheada.

LITERATURA

- Auxier, R. E., Influence as Confluence: Bergson and Whitehead, *Process Studies*, roč. 38, 1999, č. 3–4, s. 301–338.
- Bergson, H., *Duchovní energie*, Vyšehrad, Praha 2002.
- , *Dva zdroje morálky a náboženství*, Vyšehrad, Praha 2007.
- Fallon, A. D., Poetry and Process, *Midwest Quarterly*, roč. 45, 2004, č. 3, s. 256–272.
- Gunter, P. A. Y., Whitehead, Bergson, Freud: Suggestions Toward a Theory of Laughter, *The Southern Journal of Philosophy*, roč. 4, 1966, č. 2, s. 55–60.
- Lowe, V., The Influence of Bergson, James and Alexander on Whitehead, *Journal of the History of Ideas*, roč. 10, 1949, č. 2, s. 267–296.
- Northrop, F. S. C., Whitehead's Philosophy of Science, in: Schilpp, P. A. (ed.), *Philosophy of Alfred North Whitehead*, Tudor, New York 1941, s. 165–207.
- Whitehead, A. N., *Adventure of Ideas*, The Free Press, New York 1967.
- , *Symbolismus, jeho význam a účín*, Panglos, Praha 2008.

KONTRAST BEZ DISKONTINUITY: ŽIVOT JAKO UMĚNÍ VE FILOSOFII JOHNA DEWEYHO

ONDŘEJ DADEJÍK

Katedra estetiky, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova

E-mail: ondrej.dadejik@ff.cuni.cz

Ústav věd o umění a kultuře, Filozofická fakulta, Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

E-mail: odadejik@ff.jcu.cz

ABSTRACT

Contrast without Discontinuity: Life as Art in the Philosophy of John Dewey

After identifying the processes that have led to the separation of art and life, John Dewey, in *Art as Experience*, proposed a way to re-establish continuity between the two. His pragmatic process philosophy offers answers to three questions: Why is it necessary to conceive of the production and the perception of works of art in terms of a dynamic process instead of the objectified result, such as a building, a book, or a painting? How do these processes relate to the broader context of social and natural events? And how does this model of 'process aesthetics' relate to traditional assumptions of modern aesthetics? In this article, the author presents Dewey's answers to these questions. In the first part, he introduces, from a more contemporary point of view, a problem that Dewey was able to diagnose much earlier, and in the second part, he outlines Dewey's main intention and its consequences. The third part of the article focuses on Richard Shusterman's influential reading of Dewey's pragmatist aesthetics in order to localize one of the apparently central points of Dewey's reconstruction of modern aesthetics, that is, the idea of disinterestedness. Finally, the author offers an alternative reading, based on the claim that Dewey does not neglect this idea, but deliberately uses it to retain two apparently contrasting features in his theory: the continuity between life and art and the distinctive quality of being completed, which makes a work of art stand apart from the events of everyday life.

Keywords: J. Dewey; process philosophy; museum conception of art; aesthetic experience; disinterestedness

I. Uvěznění procesy

Umělecké dílo vystavené v galerii ztrácí svůj náboj, stává se přemístitelným objektem či povrchem vyvázaným z okolního světa. I prázdná osvětlená bílá místnost je pořád ještě podřízením se neutralizaci. Umělecká díla, vnímaná v takovýchto prostorech, jako by procházela nějakým druhem estetické rekonvalescence. Je na ně pohlíženo jako na zástup nemohoucích, čekajících na kritiky a jejich verdikt, zda jsou, či nejsou léčitelní. Funkcí dozorce-kurátora je oddělit umění od zbytku společnosti.

Robert Smithson

Výše uvedenými slovy¹ vyjádřil svůj pohled na převládající charakter soudobého umění Robert Smithson. Učinil tak v roce 1972, tedy v době, kdy byl sám již respektovaným

¹ R. Smithson, *Cultural Confinement*, in: J. Flam (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, University of California Press, Berkeley 1996, s. 154–155.

autorem, v jehož díle se protíná či se od něj přímo odvíjí mnoho důležitého z uměleckého dění druhé poloviny 20. století. Stalo se tak u příležitosti mezinárodní výstavy Documenta 5 v západoněmeckém Kasselu, která je dnes považována za událost potvrzující institucionální přijetí právě těch uměleckých směrů 20. století – zejména konceptualismu –, jež podle mnohých zásadním způsobem revidují, či dokonce zpochybňují některé tradiční předpoklady veškerého moderního umění.² Přesto se Smithsonovi zdálo, že hlavní problém tvorby a recepce uměleckých děl nebyl vyřešen.

V čem tento problém spočívá, alespoň podle Smithsonova názoru? Spočívá ve skutečnosti, že umělecká díla jsou vinou svého vystavení ve střežených, uctívaných prostorech neutralizována, zpředmětněna, tím zbavena své působnosti a následně snadno komodifikována. Veškeré inovace jsou povoleny pouze do té míry, tvrdí v této době Smithson, v níž nenarušují zažitou praxi takového „uvěznění“. Tato vyjádření rezonují s dřívějšími kritickými přístupy samotných umělců k umění obecně, které Smithsonovým slovům předchází.³ Základní otázka však zní: Pokud souhlasíme, že je na popisovaném stavu cosi pravdivého, tzn. že se z vytváření a vnímání uměleckých děl stala činnost uzavřená ve sféře oddělené od běžného života, a tedy i svého očekávaného působení na něj, jakým způsobem se z tohoto uvěznění dostat?

Pokud je hlavní chybou skutečnost, že umělecká díla jsou redukována na pouhé objekty, tyto objekty jsou odděleny od svého působení na okolní život doslova i obrazně hradbou instituce „světa umění“ a v tomto světě jsou podrobena zvláštnímu režimu „estetické rekonvalescence“, odpověď se zdá být nasnadě. Je třeba uvažovat o alternativách tohoto „zpředmětnění“, je třeba znovu navázat živý dialog mezi životem a uměním a je třeba revidovat náš „estetický“ přístup k uměleckým výtvorům. Z dnešního pohledu tedy není překvapivé, že v průběhu minulého století postupně vznikají umělecká díla, či celé programatické tendence, které se za prvé soustředí spíše na proces tvoření a působení díla než na snadno disponovatelný „produkt“, které se za druhé snaží překonat onu bariéru mezi uměním a každodenním životem, a konečně za třetí, které nám pomáhají zbavit se metafyzické, či chcete-li filosofické představy o jediném správném, od běžného života odděleném přístupu či postoji k umění. Přístupu, kterým je sice dílu přidělena autonomie jeho povýšením nad pouhé užité a užitečné předměty denní potřeby, zároveň je ale dílo skrze bezpečný odstup a oddělení od každodenní skutečnosti ve svém účinku bezpečně sterilizováno.⁴

² Za nejzákladnější předpoklad moderního, tzn. novověkého pojetí umění lze označit jeho estetickou povahu. Rozsáhlou diskusi nad zpochybněním tohoto předpokladu ve 20. století mapuje studie Bohdana Dziemidoka „Spor o estetickou povahu umění“, příkladem razantního odmítnutí tohoto předpokladu může být studie Timothyho Binkleyho „Piece: proti estetice“. Viz B. Dziemidok, Spor o estetickou povahu umění, in: T. Kulka; D. Ciporanov (eds.), *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2010, s. 303–324; T. Binkley, Piece: proti estetice, in: T. Kulka; D. Ciporanov (eds.), *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2010, s. 271–301.

³ Z hlediska své doby reflektuje obdobný účín prezentace uměleckých děl na jejich působnost např. Paul Valéry, kriticky se stavěl k životnosti muzeální praxe i Kazimír Malevič. Viz P. Valéry, *The Problem with Museums*, in: P. Valéry, *Degas, Manet, Morisot*, Routledge and Kegan Paul, London 1972, s. 34–41; K. S. Malevich, *On the Museum*, in: K. S. Malevich, *Essays on Art, vol. 1*, George Wittenborn, New York 1971, s. 68–72.

⁴ Tento rys soudobého stavu „světa umění“ může být a je kritizován z vícera perspektiv. Např. Arthur C. Danto jej svého času začlenil do své provokativní teze, podle níž jsou dějiny umění dějinami sváru mezi filosofií a uměním, souborje o lidskou mysl mezi racionalitou a senzibilitou. Umění podle Dan-

Vývoj umění by měl být podle Smithsona dialektický, otevřený, nikoli metafyzický, přesněji řečeno, s určitou metafyzikou jednou provždy svázaný a jí omezený. Případ takového omezení rozpoznává Smithson jak v pozadí více či méně tradičního vytváření realistických nebo abstraktních reprezentací, tak i u tvoření, které se ve zdánlivé opozici vůči předchozímu zaklíná „okultním pojmem ‚koncept‘“.⁵ Obojí se totiž podle něj stále vzdaluje, nikoli přibližuje pulzujícímu, proměnlivému, tělesnému, fyzikálnímu světu. „Mluvím o dialektice, která hledá svět mimo kulturní uvěznění. Nezajímají mě umělecká díla, která sugerují ‚proces‘ v rámci metafyzického omezení neutrální místnosti. V takovémto behaviorálním pohrávání si není ani trochu svobody. [...] Uvězněné procesy žádnými procesy nejsou. Bylo by lepší prolomit toto uvěznění než vytvářet iluzi svobody,“ píše Smithson.⁶

Je právem těch, kteří umělecká díla tvoří, tak jako Smithson, soustředit se ve své tvorbě na procesy samotné spíše než na jejich výsledky v podobě tradičních, snadno vystavitelných objektů, vykračovat mimo zdi galerií a přímo vstupovat do dialogu s dynamickým, fyzickým i sociálním děním, nacházejícím se mimo institucionálně etablovaný svět umění. Jejich právem je též nestarat se o to, jaká metafyzika, pokud vůbec nějaká, je tímto zpochybňována, popř. jakou metafyziku nebo dialektiku tyto inovace předpokládají či by předpokládat mohly. Jakmile však začneme o uměleckých dílech *přemýšlet* jako o procesech či událostech svého druhu a nikoli jako o pouhých objektech, jakmile začneme *myslet* umění jako kvalitu, která je ve větší či menší míře součástí i mimouměleckého dění, a nikoli zászvěti nacházející se mimo ruch a obyčejné starosti každodenního života, ocitáme se, ať chceme či nechceme, na území filosofie, v jejímž rámci dává smysl *myslet* umělecká díla výše uvedeným způsobem.

Pokud v dějinách moderního západního myšlení hledáme takové filosofické hypotézy, v centru jejichž pozornosti je primárně proměnlivá, dynamická povaha bytí a které považují – oproti hlavnímu proudu západní filosofické tradice – statické, neměnné entity buď za iluzorní, nebo za odvozené, nalezneme asi tři nejvýraznější, navzájem se přibližující a místy se protínající linie. První linií je spekulativní procesuální metafyzika inspirovaná dílem Alfreda Northe Whiteheada, druhým směrem se ubírá linie procesuálně založené metafyziky pragmatismu s jeho „otci zakladateli“ Charlesem Sandersem Peircem, Williamem Jamesem a Johnem Deweyem, přičemž oba zmíněné směry jsou ve více zásadních ohledech blízké linii třetí, která vychází z díla Henriho Bergsona a pokračuje v pracích jeho kontinentálních interpretů.

V rámci všech těchto linií se uvažuje o celkovém pojetí reality a místě člověka v ní, a tedy rovněž o povaze, funkci a postavení umělecké tvorby i recepcce, čímž tyto linie vy-

ta v tomto souboji od počátku – tedy od svého ontologického deklasování u Platóna – tahá za kratší konec. Estetická povaha umění, jejímž klíčovým pojmem je idea „nezainteresovaného zalíbení“, je pro Danta jen dalším filosofickým trikem, tentokrát Kantovým, jak vykázat umění mimo dosah jakéhokoli reálného vlivu. Pojímáme-li totiž umění kantovsky, tedy jako prostředek k provozování „bezzájmového zalíbení“, jako „účelnost bez jakéhokoli účelu“, systematicky jej neutralizujeme, neboť od této chvíle je jeho účel vymezen tím, že se s ním nesmí spojovat žádný praktický či jinak v žité realitě působící účel. Umění je udělen status čehosi výjimečného, nepošpiněného praktickým životem, nicméně pod touto maskou povýšení mu je jakýkoli vliv odebrán. Viz A. C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York 1986, s. 9–10.

⁵ R. Smithson, *Cultural Confinement*, viz výše, s. 155.

⁶ Tamtéž.

tvářejí využitelné pozadí pro hledání odpovědi na výše naznačené otázky: proč je třeba pojímat uměleckou tvorbu a vnímání uměleckých děl primárně jako proces a nikoli jako jeho „zpredmetněný“ výsledek; jak se tyto umělecké procesy vztahují k širšímu kontextu nejen společenského, ale i přírodního dění, jehož jsou součástí; a jakým způsobem se má uvažovaná varianta procesuální filosofie umění (či estetika obecně) k tradičním předpokladům moderní novověké estetiky.

V následujících třech kapitolách této studie se zaměřím převážně na pojetí emergentního naturalismu Johna Deweyho, resp. na jeho „ekologické pojetí zkušenosti“,⁷ abych se pokusil na výše uvedené otázky předložit odpovědi, které tato dnes opět inspirativní koncepce nabízí.⁸ V druhé části nejprve v základních bodech představím Deweyho vůdčí intenci, která se váže k jeho diagnóze neblahého stavu, v němž se dle jeho názoru umění nacházelo a který připomíná Smithsonova slova. Ve třetí části se zaměřím na v současnosti nejlivnější pojetí Deweym inspirované pragmatické estetiky z pera Richarda Shustermana a pokusím se ukázat, že v některých momentech se nejedná o jediný možný výklad Deweyho koncepce. Zároveň lokalizuji centrální neuralgický bod, v němž se výkladové možnosti střetávají, kterým je Deweyho vztah k jednomu ze základních pojmů moderní estetické teorie, ideji nezainteresovanosti. Ve čtvrté části argumentuji pro mnou navržené čtení, které neukazuje Deweyho odpovědi na tři výše uvedené otázky jako protikladné vůči základním předpokladům tradiční estetické teorie, nýbrž jako jejich rekonstrukci z hlediska jedné z variant filosofie procesu.

II. Umění a život jako dva oddělené světy

„Vinou jedné z ironických úchylek, jež provázají normální běh věcí, se existence uměleckých děl, na níž závisí formování estetické teorie, stala překážkou teorie o uměleckých dílech.“⁹ Úvodní věta Deweyho knihy *Umění jako zkušenost* upozorňuje na fakt, že umělecká díla v obecném mínění splynula s předměty, které mají vnější a hmotný způsob

⁷ Termín Thomase M. Alexandera. Viz T. M. Alexander, *The Aesthetics of Reality: The Development of Dewey's Ecological Theory of Experience*, in: F. T. Burke; D. M. Hester; R. B. Talisse (eds.), *Dewey's Logical Theory: New Studies and Interpretations*, Vanderbilt University Press, Nashville 2002, s. 3–26.

⁸ Klasický pragmatismus, stejně jako jeho nejvýznamnější spis, Deweyho *Umění jako zkušenost*, se těšily nejvyššímu zájmu v průběhu třicátých a čtyřicátých 20. století. Po polovině století však začala v angloamerickém světě přebírat otěže filosofie jazyka, resp. analytická filosofie a její odnož, tzv. analytická estetika, která se k předchozímu vývoji stavěla značně kriticky. Než došlo o několik dekád později opět k „neopragmatickému obratu“ v rámci analytické filosofie coby hegemonu angloamerického filosofického prostředí (obratu, jenž se opět posléze projevil i v estetice), byl Deweyho odkaz odsunut na okraj zájmu. Postoj analytických filosofů k jeho estetické teorii dobře vyjadřuje programatický článek Arnolda Isenberga z roku 1950 „Analytická filosofie a výzkum umění“ (původně zpráva pro Rockefellerovu nadaci): „Estetická zkoumání v rukou profesionálních filosofů byla vždy do jisté míry analytická. Otázka, která by měla být důkladně zvázena, zní, zda by důraznější a úžeji zaměřená aplikace analýzy na estetické problémy, prováděná jejími oddanými následovníky, nemohla přinést významné výsledky. Pokud otázku zodpovíme kladně, neznamená to znevážení tradičních či současných přístupů. Jako příklad mohu citovat knihu, jakou je Deweyho *Umění jako zkušenost*. Tato kniha je slátanina protikladných metod a nevázané spekulace. Přesto je však plná hlubokých a inspirativních návrhů. Nelze než být rád, že byla napsána, je však také možné pocítovat potřebu něčeho jiného.“ Viz A. Isenberg, *Analytical Philosophy and the Study of Art, The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 46, 1950, zvláštní číslo, s. 128.

⁹ J. Dewey, *Art as Experience*, George Allen and Unwin Ltd., London 1934, s. 3.

existence. Uměleckou tvorbu stále identifikujeme především s budovou, knihou, malbou či sochou, tedy s věcmi chápanými odděleně od obyčejné lidské zkušenosti. Smithsonian obava týkající se redukce uměleckého díla na snadno přemístitelný objekt, vyvázaný ze svého působení v okolním světě, se jeví jako ozvěna Deweyho o půl století starší diagnózy. Umělecké dílo ale není primárně objektem, domnívá se obdobně Dewey, nýbrž procesem. Je zvláštní, zároveň ale běžnou, i mimo umění se vyskytující kvalitou, prostupující naši zkušenost.

V čem však spočívá ironie tohoto stavu? Spočívá ve skutečnosti, že tento neblahý stav je paradoxně důsledkem prestiže, kterou si umělecká díla i umění jako instituce vydobyly „díky dlouhým věkům neotřesitelného obdivu“.¹⁰ Došlo k ustálení a samozřejmému přijetí konvencí či norem, podle nichž jedna oblast „vysokého umění“ je neotřesitelným hájemstvím estetické či, jak uvidíme, i umělecké hodnoty, zatímco oblast, *proti* níž se ta prvně jmenovaná obvykle vymezuje, je této hodnoty či hodnot buď zcela prostá, nebo v ní mají funkci doplňující, podružnou, podřízenou či sekundární.

„Jakmile získá umělecký produkt status klasiky, izoluje se od lidských podmínek, které mu daly vzniknout, a od vlivu, který uplatňuje na žitou zkušenost člověka,“ píše dále Dewey.¹¹ Objekty oddělené od podmínek svého vzniku ztrácejí možnost svého působení ve zkušenosti. Dewey upozorňuje na kolem nich vystavěnou zeď, která zatěmňuje, či dokonce přímo obrací jejich původní význam a účel. Dochází tak k dalšímu zjevnému paradoxu, který se kvůli všeobecnému přijetí takto rozdělené představy o vztahu umění a života obecnému mínění jako paradox ani nejeví. Uměleckým dílům je připisována vysoká hodnota v životě a pro život společnosti, jejich status je však dán protikladem vůči běžným zájmům těch, kteří tuto hodnotu předpokládají. Je dán jejich naprostým vyvázáním ze sféry života těch, kteří jsou měřítkem této hodnoty, tzn. vyvázáním uměleckých děl ze vztahů k potřebám a cílům ostatních forem lidského úsilí, útrap a úspěchu, jak píše Dewey.¹²

Před kýmkoli, kdo hodlá psát o filosofii krásných umění, podle Deweyho stojí základní úkol: obnovení kontinuity mezi uměleckými díly jako rafinovanými a intenzivními formami zkušenosti a „každodenními událostmi, činy, trápeními, které všeobecně tvoří zkušenost“.¹³ S posvátnou úctou pohlížíme na umělecká díla jako na vrcholky hor vynořující se z mraků, tolik vzdálené našim každodenním starostem. „Vrcholky hor se [však] nevznášejí bez opory ve vzduchu; ony dokonce ani jen tak neleží na zemi,“ zdůrazňuje Dewey, „ony jsou zemí v jednom z jejich nejzjevnějších projevů. Je úkolem těch, kteří se zabývají zkoumáním země, geografů a geologů, učinit tento fakt evidentním v jeho různých implikacích. Teoretik zabývající se krásným uměním má před sebou podobný úkol.“¹⁴

Kdokoli by se chtěl pustit do uskutečnění takového cíle, bude podle Deweyho postaven před ne zcela samozřejmý problém. Pokud by totiž zkoumání vycházelo z jakkoli široce či úzce definovaného souboru uměleckých děl, opíralo by se o pole již rozdělené. Předpokládalo by pole již zatížené či konstruované prostřednictvím dualismu umění a života,

¹⁰ Tamtéž.

¹¹ Tamtéž.

¹² Tamtéž.

¹³ Tamtéž.

¹⁴ Tamtéž, s. 3–4.

kteřý se předpokládáná teorie kontinuity snaží odstranit. Pokud chce někdo porozumět významu uměleckých děl a rekonstruovat silové pole umění a života v naznačeném smyslu, musí, alespoň na chvíli, na umělecká díla zapomenout: „Odvrátit [pohled] stranou a přijmout za své východisko obyčejné síly a podmínky naší zkušenosti, které běžně nepovažujeme za estetické.“¹⁵ K teorii umění je podle Deweyho třeba dospět oklikou.

Podívejme se na základní intenci *Umění jako zkušenosti* z většího odstupu. Protipólem Deweyho přístupu je „škatulkující“ čili kompartmentální pojetí umění, tedy pojetí, které považuje autonomii či výlučnost umění vůči životu nejen za institucionálně, nýbrž i ontologicky danou, a to právě s odkazem na estetické kvality příkladně ztělesněné v nezpochybnitelné, přesvědčivé „existenci uměleckých děl“. Co je podle takto chápaného pojetí instituce umění? Je na sociální úrovni nutným a přirozeným odrazem reálně přítomné ontologické diference mezi běžným, obyčejným objektem a objektem estetickým, potažmo uměleckým. Pro Deweyho je však rozdělení umění a života historicky podmíněným procesem, nikoli ahistoricky, univerzálně založenou distinkcí, kterou by bylo možné vyvodit z přirozené povahy věci či objektů. K jakým důsledkům vede hypotéza, v jejímž světle se kompartmentální pojetí umění, tedy pojetí umělecké autonomie chápané jako protipól běžného života, ukazuje být historickou kontingencí? Jaký závěr by bylo třeba z potvrzení takové hypotézy vyvodit?

Vyvstávají tři související otázky. Za prvé, z jakých důvodů považuje Dewey předěl mezi uměním a životem za historicky kontingentní a nikoli metafyzicky založenou distinkci; za druhé, z jakých důvodů považuje takto rozdělenou situaci za problematickou, a za třetí, čehože bychom vlastně měli dosáhnout, pokud budeme postupovat naznačeným směrem a při budování teorie o uměleckých dílech se pokusíme na tato díla dočasně zapomenout.

1. Pokud jde o odpověď na první otázku, tj. z jakých důvodů považuje Dewey předěl mezi uměním a životem za historicky kontingentní, vychází Dewey ze dvou zdrojů. V prvé řadě připomíná historické protipříklady: Podle obecného mínění je např. Parthenon velké umělecké dílo, přesto nebyl stavěn jako „velké umělecké dílo“, které je samo sobě jediným účelem. Byl naopak vystavěn jako výraz (*expression*) a připomínka občanské sounáležitosti obyvatel starověkých Atén. „Kdokoli se rozhodne teoretizovat o estetické zkušenosti ztělesněné v Parthenonu, musí si ve svých úvahách uvědomit to, co měli společného lidé, do jejichž životů [tento chrám] vstoupil, jako tvůrci i jako ti, které chrám uspokojoval, s lidmi v našich domovech a ulicích.“¹⁶ Architektura, ale i poezie, hudba a výtvarné umění byly samozřejmými a integrálními součástmi étosu a institucí aténské společnosti, tvrdí Dewey, nikoli hodnotou, která se realizuje v opozici vůči každodenním praktickým zájmům obyvatel aténské obce v jakémisi zvláštním prostoru (*compartment*) „světa umění“. „Myšlenka ‚umění pro umění‘ (*art for art's sake*) by vůbec nebyla srozumitelná,“ prohlašuje Dewey.¹⁷

Zásadnější je však Deweyho epistemologická námitka. Jak v této souvislosti připomíná Casey Haskins, Dewey se zde opírá o své pojetí poznání, podle něhož vyvozování univer-

¹⁵ Tamtéž, s. 4.

¹⁶ Tamtéž.

¹⁷ Tamtéž, s. 7–8.

zálně platných tvrzení z historických a sociologických jednotlivostí je jedním z notorických omylů západní filosofie.¹⁸ Dewey pohlížel na kompartmentální tendence moderní společnosti, stejně jako na jejich metodologické předpoklady, připomíná Haskins, jako na součást jedné a té samé problematické situace.¹⁹ Zkoumání či poznávání není podle Deweyho průhledem do pravé povahy věcí, není neutrálním odhalováním netečných objektivních zákonitostí „tam venku“, ať už „venkem“ míníme přírodu či společnost: „Věříme-li, že sám svět je transformací, proč by pojetí, podle něhož je poznání nejdůležitější formou modifikace a jedinečným nástrojem jejího řízení, mělo být *a priori* tak nepřijatelné?“ Tímto způsobem se již na počátku minulého století Dewey brání proti pozitivistickým zastáncům jediné empirické jistoty či idealistickým zvěstovatelům jediné pravdy metafyzické.²⁰

Jak zdůrazňuje Haskins, poznání samo je pro Deweyho transakčním procesem, jenž nemůže vykročit za vztah poznávajícího k jeho prostředí, „jakým způsobem něco víme, nemůže [tedy] být odděleno od fenoménu samotného, neboť poznání samo o sobě je skutečností „vykonávající zvláštní a specifický druh změny“.“²¹ Jakým způsobem o umění smýšlíme, jak jej reprezentujeme a to, co umění je, uzavírá Haskins, jsou pro Deweyho ontologicky propojené fenomény, z čehož vyplývá, že transformace prvního znamená i logicky očekávatelnou transformaci druhého.²² Zkoumání povahy umělecké tvorby či snaha zodpovědět otázku po ontologickém statusu uměleckých děl tedy pro Deweyho není podnikem odhalování jejich věčné podstaty v podobě ideálních forem či přírodních zákonitostí, nýbrž vždy historicky a kulturně determinovaným, a tedy historicky kontingentním procesem transformace této „podstaty“.

2. Pokud jde o druhou otázku, tj. z jakých důvodů se Deweymu popisovaná situace jeví jako problematická, lze odpověď vyvodit z Deweyho nárysu západního procesu oddělování života a umění. Jak již bylo řečeno, hlavní problém soudobých teorií umění – dokonce i těch, které tzv. muzeální koncepci umění kritizují – je podle Deweyho ten, že ať už jsou jejich „kombinace a permutace“ jakékoli, začínají vždy již v rámci kompartmentalizovaného pole, v němž je umění vždy již určitým způsobem povýšeno, izolováno a spiritualizováno a tím zbaveno spojení s hmatatelnou, každodenní zkušeností, která vyplňuje naprostou většinu našeho žitého času.

Vzestup kompartmentálního pojetí umění má podle Deweyho své hluboké, řekněme strukturální příčiny, uložené v základech hlavní linie zejména moderního západního myšlení. V těchto základech se nacházejí jako nezpochybnitelná a po dlouhou dobu nezpochybnovaná východiska dualismy mysli a těla či ducha a hmoty jako působící síly, jež žitou skutečnost v důsledku narušují a rozdělují do té míry, že umění nemohlo uniknout

¹⁸ C. Haskins, *Dewey's Art as Experience: The Tension between Aesthetics and Aestheticism*, *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, roč. 28, 1992, č. 2, s. 240–241.

¹⁹ Tamtéž, s. 241.

²⁰ J. Dewey, *Does Reality Possess Practical Character?*, in: L. A. Hickman; T. A. Alexander (eds.), *The Essential Dewey. Vol. 1, Pragmatism, Education, Democracy*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1998, s. 125.

²¹ C. Haskins, *Dewey's Art as Experience: The Tension between Aesthetics and Aestheticism*, viz výše, s. 241.

²² Tamtéž.

jejich vlivu.²³ Aura „smíšeného úžasu a neskutečnosti“ obklopuje vše duchovní a ideální, zatímco hmota, tělesnost, smyslovost se staly něčím, co je třeba skrýt, či alespoň ospravedlnit a omluvit. Tyto síly podle Deweyho zásadní měrou odstranily nejen náboženství, ale rovněž „krásná umění“ z dosahu běžného či společného života.²⁴

K těmto silám je však třeba připojit ryze vnější historické, sociální důvody a vlivy. Místem, v němž se shromažďovala, uchovávala a dodnes shromažďují a uchovávají umělecká díla, jsou galerie a muzea. Dewey v této souvislosti poukazuje na skutečnost, že většina evropských galerií a muzeí vznikala v době formování národních států v průběhu devatenáctého a na počátku dvacátého století. Nahlédnuty z této perspektivy, nejsou tyto „chrámy umění“ ani tak výjimečnými místy či příležitostmi pro rozvíjení univerzální, od všech partikulárních zájmů oproštěné, a tedy *nezainteresované* dispozice estetického vkusu.²⁵ Z tohoto hlediska se jeví především jako památníky vzestupu nacionalismu a imperialismu, tedy společenských procesů navýsost zainteresovaných. Jak Dewey píše, „každé hlavní město musí mít své vlastní muzeum výtvarného, sochařského či jiného umění, věnované zčásti velikosti umělecké minulosti a zčásti vystavení kořisti nakradené monarchy v jejich válkách s jinými národy; např. nashromáždění Napoleonova lupu, které je v Louvru“.²⁶ Nelze jednoduše přehlédnout propojení moderní segregace umění s nacionalismem, či dokonce militarismem. Toto spojení bezpochyby občas sloužilo dobrému účelu, dodává Dewey, jako např. v Japonsku, které v rámci procesu pozápádnění zachránilo mnohé ze svých pokladů znárodněním svých chrámů, v nichž byly uchovávány.²⁷

Příkladem více či méně dobrého účelu takového spojení může být nakonec i situace Čechů jako jednoho z národů střední Evropy, který se v rámci volnějšího imperiálního objetí habsburské říše úspěšně snaží o „obrození“ své identity tím, že vytváří kompletní a soběstačnou národní instituci umění, ve zkratce řečeno, staví „sobě“ Národní divadlo. Vladimír Macura z tohoto hlediska příhodně popisuje proces, během něhož se v rámci střetu mezi reálnou, tradiční žánrovou strukturou českého divadla a umělými jungmannovskými obrozeneckými ideály odehrává „zreálnování české kultury“.²⁸ Zprvu je tu na jedné straně existující, nicméně nesebevědomá a žánrově nekompletní skladba živé divadelní produkce (především frašky a rytířské hry) a ucelený, avšak neživý obrozenecký ideál reprezentativní skladby českého divadla na straně druhé. Nezávislá česká kultura podle Macury povstává ze vzájemného sblížení, či spíše postupného překonání těchto protikladů: „Zatímco divadlo vzdorovalo znakovým operacím příznačným pro jungmannovskou kulturu a podrobovalo se jim jen s krajními obtížemi, s ústupem znakovosti

²³ Deweyho očima se jedná o postupně pevně usazený způsob moderního západního myšlení nahlížet přírodu jako oblast čiré kauzality a přírodního zákona, proti němuž je stavěna nadmyslová oblast ducha, odrážející se tím či oním způsobem v hodnotových sférách, jako jsou morálka, náboženství, popř. estetično. Dewey zde navazuje na stále idealistickou, nicméně již nemechanistickou, nýbrž *organistickou* kritiku tohoto dualismu (především na G. W. F. Hegela). Činí tak ovšem již z pozice nové, pragmatistické (či kontextualistické) hypotézy.

²⁴ J. Dewey, *Art as Experience*, viz výše, s. 6.

²⁵ Přezkoumání na první pohled odmítavého postoje, který Dewey zdá se zaujímá vůči ideji „nezainteresovaného zálibení“, jsou věnovány třetí a zejména čtvrtá část této studie.

²⁶ J. Dewey, *Art as Experience*, viz výše, s. 8.

²⁷ Tamtéž.

²⁸ V. Macura, *Znamení rodu: České obrození jako kulturní typ*, H&H, Jinočany 1995, 2., rozšíř. vyd., s. 191–200.

české kultury jejím stále podstatnějším zakotvováním v realitě společenské se teprve divadlo do české kultury začleňuje.²⁹

Důsledkem je však podle Macury paradox, v němž opět rezonuje Deweyho reflexe negativních stránek sepětí nacionalismu a muzeální koncepce umění. Divadlo se totiž souběžně stává vhodným instrumentem znakové manipulace coby kolektivně sdíleného a upevňovaného mýtu národa. Od třicátých let 19. století sílí náznaky sakralizace divadla a výroky „chrám Thaliin“ či „chrám Musy české“ jsou brány stále doslovněji.³⁰ „Divadlo – původně ‚cizorodý‘ prvek v samostatné české kultuře a později už pateticky ‚ústav národní‘ (Tyl) – se stává ‚pomníkem skvělým našeho vzkříšení‘ (Frič), znamením nové velikosti českého národa,“ píše Macura.³¹ Tento „ústav“, tedy instituce, zde sice vzniká na základě živého tvořivého úsilí a v jeho rámci, je však otázka, zda a do jaké míry zůstává „zlatá kaplička“ po své sakralizaci jeho živou součástí.

Dalším silným vnějším vlivem, který přispěl k vybudování onoho osamělého piedestalu v podobě muzea jako pravého domova uměleckých děl, byl podle Deweyho opět proces založený na prosazování specifických, ekonomických zájmů – růst kapitalismu. Představitelé nové vládnoucí společenské třídy – *nouveaux riches* – coby vedlejší, avšak nezbytný produkt kapitalistického systému měli podle Deweyho pocit, „že se musí především obklopovat uměleckými díly, která, jsouciz vzácná, jsou též drahá. Obecně řečeno, typický sběratel umění je typickým kapitalistou. Jako důkaz dobrého postavení na poli vysoké kultury shromažďuje malby, sochy a umělecké šperky, stejně jako jeho akcie a dluhopisy potvrzují jeho postavení v ekonomickém světě.“³²

Tento sociální – statusový, chcete-li – rozměr vytváření specifického světa umění neplatí pouze pro jedince. Rovněž společnosti a národy, všimá si Dewey, předvádějí svůj „dobrý kulturní vkus“ stavěním operních domů, galerií a muzeí: „Tyto [stavby] ukazují, že společnost není zcela zaměřena na materiální statky, neboť je ochotna vložit své zisky do rozvoje umění. Vztyčuje tyto budovy a shromažďuje obsah jejich [depozitářů], jako by stavěla katedrálu.“³³ Na jedné straně tyto věci odrážejí, dosvědčují a pomáhají vybudovat kulturní status dané komunity, na straně druhé však segregace těchto činností od běžného života nemůže neodrážet skutečnost, tvrdí Dewey, že již nejsou „součástí přirozené a spontánní kultury“.³⁴ Čím tedy jsou? Deweyho odpověď je kritická: jsou případem farižského postoje, který je v tomto případě zaujímán nikoli vůči jedincům, nýbrž vůči zájmům a činnostem, které pohlcují většinu času a energie společnosti.³⁵

Posledním vnějším vlivem, jenž přispěl ke kompartmentalizaci umění a života, je podle Deweyho internacionalizace, či nověji řečeno globalizace, moderního obchodu a průmyslu: „Mobilita obchodu a populace oslabila či zničila kvůli ekonomickému systému spojení mezi uměleckým dílem a *geniem loci*, jehož bylo přirozeným vyjádřením (*natural expression*).“³⁶ Ve chvíli, kdy umělecká díla pozbyla této své aury jako svého původního statusu, získala podle Deweyho status nový: být snadno a kdekoli obchodovatelným

²⁹ Tamtéž, s. 199.

³⁰ Tamtéž.

³¹ Tamtéž.

³² J. Dewey, *Art as Experience*, viz výše, s. 8.

³³ Tamtéž, s. 8–9.

³⁴ Tamtéž, s. 9.

³⁵ Tamtéž.

³⁶ Tamtéž.

exemplářem krásného umění. Umělecká díla jsou nyní produkována, píše Dewey v třicátých letech minulého století, naprosto stejně jako jakákoli jiná komodita, tzn. aby byla prodána na trhu (s uměním). Opět je třeba přiznat, dodává, že mecenášství zámožných a bohatých lidí sehrálo mnohokrát pozitivní úlohu při povzbuzování umělecké tvorby i recepce. Nicméně i toto málo z důvěrného společenského styku bylo podle Deweyho ztraceno v „neosobnosti světového trhu“.³⁷ Vyrženy a zbaveny svého původu pro svou co nejsnazší prodejnost – redukovány na vizuální materiál a snadno transportovatelné zboží, jak říká později Smithson³⁸ – jsou umělecké objekty „odděleny od běžně sdílené zkušenosti a slouží jako insignie vkusu a certifikáty vyšší kultury (*special culture*)“.³⁹

3. Pokud je původně zamýšlená, tj. estetická funkce uměleckých děl uvedenými procesy zablokována, či dokonce převrácena ve funkci jinou, zdá se být problematičnost této situace dostatečně evidentní. Vezmeme-li v potaz Deweyho epistemologické předpoklady, podle nichž to, jakým způsobem o umění mluvíme, jak jej popisujeme, také spolukonstituuje to, co umění *je*, a uvědomíme-li si zároveň dějinnost situace, v níž se umění nachází, danou vnějšími historickými vlivy, stává se srozumitelným i Deweyho ústřední záměr. Řečeno výstižnými slovy Caseyho Haskinse: „Tento vhled do ontologického statusu praxe, v níž reprezentujeme umění v teoretickém i běžném diskurzu, dává vyvstat hlavnímu pragmatickému poselství *Umění jako zkušenosti*; [tj. že] jako kultura budeme doplácet na kompartmentalizovanou *instituci* umění tak dlouho, jak dlouho budeme naivně přijímat kompartmentalizovanou *koncepti* umění jako pravdivou nezávisle na tom, že ji za takovou přijímáme.“⁴⁰

Jaký je Deweyho plán řešení této problematičné situace? Jak lze očekávat, je třeba změnit koncepti umění, což pro Deweyho znamená zapomenout na chvíli na umělecká díla a pátrat po výskytech estetična v jeho „původním stavu“, tj. „v událostech a místech, která poutají vnímavý lidský zrak i sluch, vzbuzují zájem člověka a skýtají mu v jeho dívání se a poslechu potěšení“.⁴¹

V čem ale spočívá tento „původní stav umění“, resp. čeho chce Dewey tímto odvrácením pohledu dosáhnout ohledně *situace umění*? Zjevně to nemůže být, kvůli výše zmíněným epistemologickým předpokladům, návrat umělecké tvorby a recepce do původního stavu ve smyslu „restaurace“ idylického stavu, v němž bylo umění kdysi dávno plně integrální součástí každodenního života společnosti. Skutečnost je z Deweyho hlediska neustále probíhajícím rytmem rytmů, nikdy nekončícím procesem transformace, založeným na střetávání starého a nového. A je-li poznání součástí tohoto proudu, je-li

³⁷ Tamtéž.

³⁸ R. Smithson, *Cultural Confinement*, viz výše, s. 154.

³⁹ J. Dewey, *Art as Experience*, viz výše, s. 9. Rozsáhlé paralely, na něž zde není prostor, lze sledovat mezi Deweyho úvahami a reflexí soudobého postavení umění či uměleckého díla u Waltera Benjamina a Theodora W. Adorna, ať už jde o mizení „auratického“ umění minulosti, „zvěcnění“ umělecké produkce, vztah společenské reformy a reformy chápání umění. Srov. W. Benjamin, *Umělecké dílo ve věku technické reprodukovatelnosti*, in: W. Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*, Odeon, Praha 1979, s. 17–47; W. Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, in: W. Benjamin, *Literárněvědné studie*, OIKOYMENH, Praha 2009, s. 299–326.

⁴⁰ C. Haskins, *Dewey's Art as Experience: The Tension between Aesthetics and Aestheticism*, viz výše, s. 241.

⁴¹ J. Dewey, *Art as Experience*, viz výše, s. 4–5.

samo aktivní formou modifikace této skutečnosti, stává se jakákoli použitelná představa návratu k původnímu stavu nedostupnou.

Tento problém se stal dvě desetiletí po Deweyho úvahách předmětem krátkého eseje Theodora W. Adorna. Adorno se hned zkraje ptá, proč má adjektivum „muzeální“ tak nepříznivý nádech. Jako muzeální označujeme to, odpovídá, vůči čemu již nemáme živý vztah, označujeme tak objekty, které umírají. Jejich existenci zachovává pouhý historický respekt, nikoli potřeby aktuální společenské situace: „Muzeum a mauzoleum jsou spojeny více než fonetickou asociací. Muzea jsou jako hrobky pro umělecká díla. Dosvědčují neutralizaci kultury.“⁴² Adorno si nicméně též všímá skutečnosti, že ona libost, kvůli níž jsou umělecká díla vyhledávána, je na existenci muzeí již závislá, že náš přístup k umění je jeho muzeálním pojetím natolik prostoupen, že regres k původnímu stavu působí nepatřičně: „Když je nespokojenost s muzei natolik velká, že vyprovokuje pokus vystavovat malby v jejich původním prostředí či v [prostředí] podobném, v barokních či rokokových zámcích, dostavuje se nelibost větší než tam, kde se díla vystavují vytržena a znovu dána dohromady.“⁴³

Adorno proti sobě staví dva velké autory, kteří v rámci svého rozsáhlého díla tuto nesamozřejmou situaci reflektují. Na jedné straně Paul Valéry, upřímně zděšený „chladným zmatkem“, jenž vládne mezi sochami, „tlačení zmrzlých stvoření“, z nichž každé vyžaduje neexistenci těch ostatních.⁴⁴ Na druhé straně Marcel Proust, který si uvědomuje, že obraz nám již neposkytne potěšení, které od něj očekáváme, pokud není vytržen ze svého původního „životního“ kontextu, tedy potěšení, které od něj můžeme očekávat pouze v muzejním sále. Valéry, znechucen nemožností vzdorovat zplošťujícímu hromadění „jedinečného“ a z něj plynoucí povrchnosti, muzeum opouští. Proust tento „minulostní“ ráz umění ochotně přijímá a využívá onu „muzeální“ schopnost distancování k reflexi svých vlastních prožitků, míst, jimiž prochází, lidí, s nimiž se setkává; činí z něj vůdčí princip svého psaní. Oba však zároveň nadále vytvářejí mistrovské dílo. A oba dva tak podle Adorna ztělesňují určitý moment pravdy, která spočívá v rozporu mezi nimi. Na jedné straně Valéryho povýšení umění a odmítnutí upadající tradice z loajality vůči ní, na straně druhé Proustova subjektivní instrumentalizace téhož za účelem hledání vlastního životního štěstí. Obě strany se popírají, předpokládají a přecházejí jedna v druhou. Umělecké dílo nevychází z tohoto rozporu ani jako ztělesnění platónské ideje, ani jako pouhá reflexe subjektivních prožitků. Dílo se ukazuje spíše jako „silové pole“ mezi subjektem a objektem.“⁴⁵

Řešením tohoto rozporu není ani zavření muzeí, ani návrat k jakési výchozí, bezrozporné minulosti: „Procedura, která dnes každé umělecké dílo odstavuje do muzea, dokonce i Picassovu nejsoučasnější sochu, je nevratná. Nicméně není jednoznačně závěrečná, neboť předvídá situaci, v níž se umění, poté, co završilo své odcizení od lidských cílů, vrací, řečeno Novalisovými slovy, zpět do života.“⁴⁶ Pro Adorna, ale i pro Deweyho

⁴² T. W. Adorno, Valéry Proust Museum, in: T. W. Adorno, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1976, s. 215.

⁴³ Tamtéž.

⁴⁴ Tamtéž.

⁴⁵ Tamtéž, s. 229.

⁴⁶ Tamtéž, s. 231.

by měla hledaná kontinuita respektovat nejen rozpoznání problematického stavu, ale i odmítnutí fetišizace objektu na jedné straně a redukci zkušenosti díla na pouhý subjektivní prožitek na straně druhé.

Jak uvidíme dále, vyvolává u Deweyho tento záměr otázku po zásadním přehodnocení jednoho ze základních předpokladů moderní estetické teorie, pojmu estetického, nezajímavého či distancovaného postoje. Bude nezbytné sestoupit o vrstvu níže, do prostředí vnitřních vztahů v rámci Deweyho teorie. Zde je pak třeba rozlišit a formulovat dva ústřední problémy, které Deweyho záměr vyvolává. První, vnější problém se týká rozsahu a hloubky Deweyho revize a rekonstrukce předpokladů tradiční estetické teorie. Druhý, vnitřní problém se týká důsledků Deweyho pokusu o obnovení kontinuity mezi uměním a životem pro jeho vlastní koncepci, resp. pro její fungování.

III. Vnější problém: dualistické dědictví moderní filosofie

Podle Richarda Shustermana, asi nejvlivnějšího představitele současné pragmatické estetiky, je jedním z nejpodstatnějších rysů Deweyho estetické koncepce tzv. „somatický naturalismus“.⁴⁷ V čem tento základní rys spočívá? Měl by spočívat v Deweyho přesvědčení, podle něhož je předěl mezi výtvoři krásných umění a běžným životem sám umělý a podle něhož se kořeny i těch nejgeniálnějších děl nacházejí v našich nejzákladnějších, přirozených funkcích. Pro Deweyho, jak připomíná Shusterman, je totiž veškeré umění „výsledkem vzájemné interakce mezi živoucím organismem a jeho prostředím, [výsledkem] zakoušení a konání (*undergoing and doing*), které zahrnují reorganizaci energií, činností i látek“.⁴⁸ Ačkoli byly podle Deweyho umělecké výtvoři během dlouhých let obdivu a za přispění výše popsaných vlivů spiritualizovány a zbožštěny na úroveň nadpозemských jsoucen,⁴⁹ tato organická báze zůstává pro autora *Umění jako zkušenosti* oživujícím a hlubokým základem umělecké tvorby i recepce, dodává Shusterman.⁵⁰

Shusterman vidí v estetické teorii posledního půlstoletí (zejména v její analytické větvi) silný odpor proti „naturalizaci umění a estetické hodnoty“, jejímž je Dewey proponentem. Shusterman analytické estetice zcela oprávněně vytýká, že si své otázky začíná klást právě až v kompartmentalizovaném poli, tzn. že považuje určité vlastnosti uměleckých děl – jejich estetické vlastnosti – za dané a zároveň za odlišné od mimouměleckých, resp. mimoestetických. Zdá se, že krásu není možné identifikovat s nějakou přírodní kvalitou, pokud dává smysl se ptát, zda je objekt vykazující takovou kvalitu skutečně krásný, či nikoli, připomíná Shusterman.⁵¹ Distinkce mezi krásou (či obecně estetickou kvalitou) a ostatními typy hodnot je tedy na předteoretické, intuitivní rovině srozumitelná.

Je však také možné se ptát, zda se jedná o efekt již proběhlé a do kolektivního nevědomí sedimentované kompartmentalizace, jak dále implikuje Shusterman, nebo o diferencii původnější, jak hodlám argumentovat já, která je *součástí* oné Deweyho „esenciální fyzio-

⁴⁷ R. Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Blackwell, Cambridge 1992, s. 6.

⁴⁸ Tamtéž.

⁴⁹ Srov. J. Dewey, *Art as Experience*, viz výše, zejména 2. kapitola „The Live Creature and „Ethereal Things““, s. 20–34.

⁵⁰ R. Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, viz výše, s. 6–7.

⁵¹ Tamtéž, s. 7.

logické vrstvy, která není vlastní pouze umělci“, jejíž platnost Dewey, podle mého názoru, naopak rozšiřuje i mimo umění, např. do oblasti běžných, na první pohled obyčejných činností.⁵²

Nabízejí se tedy dvě možnosti. Buď se pro Deweyho hranice mezi estetickým a mimoestetickým kryje (stojí a padá) s předělem mezi uměním a neuměním, jak předpokládá Shusterman, a znovunastolení kontinuity mezi uměním a životem ruší funkční distinkci mezi estetickou a mimoestetickou oblastí. Nebo Dewey naopak rozšiřuje platnost rozlišení mezi estetickým a mimoestetickým, jak hodlám argumentovat já, i mimo aktuálně ustavené hranice světa umění a tím teprve nastoluje požadovanou kontinuitu. Pokud platí druhá možnost, stává se pro Deweyho rozlišení mezi estetickým a mimoestetickým nástrojem znovunastolení kontinuity mezi uměním a životem, a nikoli překážkou, kterou je třeba při hledání této kontinuity odstranit.⁵³

Domnívám se totiž, že v Deweyho koncepci se setkáváme s případem kontrastu dvou základních druhů činností, estetické a mimoestetické, aniž by tím docházelo k diskontinuitě mezi oblastí uměleckou a mimouměleckou. Proč tento problém nazývám vnější? Vnější jej nazývám z toho důvodu, že volba mezi uvedenými alternativami se týká vztahu Deweyho koncepce vůči celkové tradici moderní estetiky, zejména vůči jejímu klíčovému pojmu, ideji nezainteresovanosti jako definičním, rozlišujícím rysu estetické a mimoestetické oblasti. Ve zbývajících dvou částech se pokusím ukázat, že Dewey nestojí vůči estetické tradici a jejímu základnímu pojmu v přímé opozici, nýbrž že se tento pojem pokouší ve své koncepci rekonstruovat tím, že jej reinterpretuje z hlediska své kritiky dualistického dědictví moderní filosofie.

Vratme se však spolu s Shustermanem do nedávné minulosti. Příkladem zatvrzelého hájení kompartmentální koncepce umění jsou pro něj zejména analytičtí estetikové, kteří se podle Shustermana zdráhají či přímo odmítají, v protikladu k Deweyho tezi o organickém základu umělecké tvorby i recepcce, „ztotožňovat estetické kvality s přírodními, nebo je dokonce pokládat za logicky obsažené v přirozených percepčních vlastnostech“.⁵⁴ Shusterman v této souvislosti připomíná mj. vlivný článek Franka N. Sibleyho „Estetické pojmy“⁵⁵ v němž jeho autor dospěl k provokativní a dodnes diskutované tezi o nedefinovatelosti estetických pojmů, resp. o jejich neredukovatelnosti na pojmy označující „přirozené percepční vlastnosti“, tzn. vlastnosti, k jejichž rozlišování nám stačí přirozené smyslové vnímání a inteligence. Na první pohled se zdá, že se v tomto případě setkáváme s jednoznačným dualismem umění a života, s bariérou mezi „přirozenými schopnostmi“ a schopnostmi „nadpřirozenými“.

Nehodlám na tomto místě obhajovat Sibleyho tezi ani analytickou estetiku obecně. Nicméně rád bych upozornil na jisté interpretační nebezpečí. O skutečnosti, že analytická filosofie i estetika pohlížela na Deweyho snahy na poli filosofie umění s uctivým despektem, není sporu.⁵⁶ Přesto právě Sibley tvoří zajímavou výjimku v jinak takřka uniformním zaměření analytických estetiků na problémy spojené s (od ostatního života oddělené

⁵² Tamtéž.

⁵³ Tuto možnost se pokusím podrobněji ukázat v poslední, čtvrté části této studie.

⁵⁴ R. Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, viz výše, s. 7.

⁵⁵ F. N. Sibley, *Aesthetic Concepts*, in: F. N. Sibley, *Approach to Aesthetics: Collected Papers on Philosophical Aesthetics*, eds. J. Benson; B. Redfern; J. R. Cox, Clarendon Press, Oxford 2006, s. 1–23.

⁵⁶ Viz poznámku 8.

chápaným) uměním. Vždyť dvě z nejdiskutovanějších koncepcí vzniklých na poli analytické estetiky v posledním půlstoletí – pojem „světa umění“ Arthura C. Danta a institucionální teorie umění George Dickieho – ve svých ústředních pojmech více než dobře exemplifikují uzavřené prostory (*compartments*), v jejichž samozřejmém předpokladu (a nikoli v jejich definici) vězí podle Deweyho hlavní problém.⁵⁷

Sibley vycházel z intuitivně srozumitelného a v naší běžné jazykové praxi známého rozlišení mezi estetickými a mimoestetickými pojmy. Při evokaci těchto dvou způsobů jazykového chování si Sibley všímá převážně prostředí kritiky a hodnocení umění, přesto, skoro až v Deweyho duchu, zdůrazňuje, že oba typy používání jazyka nejsou spojeny s žádnou specifickou sociální skupinou ani s žádnou zvláštní institucí. Distinkce mezi estetickým a mimoestetickým prochází podle Sibleyho napříč celou naší jazykovou praxí. Estetické pojmy podle něj používáme „nikoli pouze v případě uměleckých děl, nýbrž velmi často i v rozhovorech v každodenním životě“.⁵⁸

Pro náš účel je však důležité, v jaké podobě Sibley formuluje svou známou negativní tezi. Podle Sibleyho při zdůvodňování našich estetických soudů velmi často odkazujeme k mimoestetickým vlastnostem, tedy k vlastnostem, jež lze snadno a jednoznačně identifikovat tak, jako lze poukázat k místu, barvě, všeobecně rozpoznatelnému zobrazenému významu apod. Estetické vlastnosti, k nimž odkazujeme estetickými pojmy, jsou tedy podle Sibleyho poněkud unáhleného závěru ontologicky *závislé*, emergentní či chtěli supervenientní na vlastnostech mimoestetických. Pokud prokopnu obraz, nezměním pouze jeho mimoestetické vlastnosti, nýbrž i jeho vlastnosti estetické.⁵⁹ Mimoestetické vlastnosti jsou v tomto smyslu pro existenci vlastností estetických nezbytné, každá změna na rovině mimoestetických vlastností se tak či onak projeví na rovině vlastností estetických. Přesto nelze, jak Sibley postupně zjišťuje, z výskytu na údajně základnější rovině vlastností mimoestetických dedukovat ani generalizovat ty estetické.

V tomto zjištění spočívá provokativnost Sibleyho tvrzení. Zatímco aplikaci mimoestetických pojmů lze podle Sibleyho formulovat pomocí nutných a postačujících podmínek či volnější formou řízenosti v tom smyslu, že existuje určitý výčet rysů, které zaručují, zvyšují pravděpodobnost nebo vylučují aplikaci mimoestetického pojmu, v případě estetických pojmů žádný takový soubor předchůdných mimoestetických vlastností stanovit nelze. Jinými slovy, neexistují žádné mimoestetické vlastnosti, které by fungovaly jako podmínky užití estetických pojmů, a přesto jsou slova jako krásný, jedinečný, fádňí, vznešený atd. důležitou a srozumitelnou součástí našich každodenních – nejen umělecko-kritických – rozprav.

Z Deweyho hlediska je na Sibleyho přístupu nepochybně co kritizovat. Nejsem si však jistý, že Shusterman v tomto případě míří na správný terč. Přesněji řečeno, nedomnívám se, že Shustermanova identifikace předělu mezi uměním a životem v Sibleyho hlavním rozlišení mezi estetickými vlastnostmi (k jejichž rozpoznání je třeba vkusu) a mimoestetickými vlastnostmi (k jejichž rozpoznání není třeba vkusu), tedy rozlišení, které se vzta-

⁵⁷ Srov. A. Danto, Svět umění, in: T. Kulka; D. Ciporanov (eds.), *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2010, s. 95–111; G. Dickie, Co je umění? Institucionální analýza, in: T. Kulka; D. Ciporanov (eds.), *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2010, s. 113–132.

⁵⁸ F. N. Sibley, *Aesthetic Concepts*, viz výše, s. 2.

⁵⁹ Za příklad děkuji Tomáši Kulkovi.

huje na neřízenost, resp. řízenost pravidly v uvedeném smyslu, je tím *pravým dualismem*, který je zde třeba odstranit. Který je tedy ten pravý?

Jak zmiňuje Shusterman, umění, či spíše estetická kvalita vůbec se podle Deweyho ve svém zárodku nachází v každé tvořivé zkušenosti. Jejím základem je, jak již bylo řečeno, neustále probíhající proces více či méně rytmizovaných interakcí mezi aktivním, sebeutvářejícím se organismem a jeho prostředím. Deweyho „živé stvoření“ se tedy setkává s přírodou nikoli v podobě hotové, netečně vyčkávající hmoty, nýbrž v kvalitativních událostech – znepokojivých či uspokojivých –, jež jsou ontologicky primární, nikoli sekundární či odvozené. „Svět, v němž bezprostředně žijeme, v němž o něco usilujeme, dosahujeme úspěchu, v němž býváme i poraženi, je v první řadě kvalitativním světem. Usilujeme, trpíme a radujeme se z věcí v jejich kvalitativních určeních,“ píše ve své studii „Kvalitativní myšlení“ Dewey.⁶⁰

To znamená, že příroda je *primárně* vybavena těmito emocionálními kvalitami, je procesem, v němž je poznávající (či zakoušející) vždy již – skrze tato kvalitativní uchopení či rozlišení – zahrnut. Tato rovina je pro Deweyho základnější, tzn. je tu dříve, než může dojít k potenciálnímu rozlišení primárních (absolutních, protože matematizovatelných) a sekundárních (relačních, protože pouze empirických) kvalit, na nichž prostřednictvím svého předpokladu ontologické závislosti estetických vlastností na vlastnostech mimoestetických ne zcela přesvědčivě staví svůj argument Sibley.⁶¹

Sibleyho analýza logických možností, jimiž by se dala uchopit naše běžná jazyková praxe týkající se estetických pojmů, je, viděno z Deweyho hlediska, stejně jako celá subjekt-predikátová výroková logika, příliš zatížena pojmem „vlastnosti“. Tento pojem je totiž podle Deweyho příliš svázán s jazykem atribuce či klasifikace. Z takového hlediska je „předmět, dán“ – naprosto nezávisle na myšlení – a poté k tomu, co je dáno, myšlení přidává další určení nebo dané zařazuje do předem hotových (*ready-made*) tříd věcí.⁶² Myšlení, natož teorie, nedostává za takového předpokladu žádný prostor pro poznání předmětu jakožto integrálního rozvinutí a rekonstrukce předmětu: „Myšlení se tím v důsledku vylučuje z jakékoli účasti na určení předmětu poznání a nechává si pouze předkládat (ať už atributivně či klasifikačně pojímané) výsledky již dosaženého poznání, a to odděleně od metody, kterou jich bylo dosaženo.“⁶³

⁶⁰ J. Dewey, *Qualitative Thought*, in: J. A. Boydston (ed.), *The Collected Works of John Dewey. Later Works 1925–1953. Vol. 5, 1929–1930*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1984, s. 243.

⁶¹ Omezená přesvědčivost spočívá v Sibleyho dle mého názoru unáhleném argumentačním kroku. Sibley v počátcích svého zkoumání uvádí: „Abychom podpořili svou aplikaci estetických pojmů, často odkazujeme k rysům, jejichž zmínka zahrnuje jiné estetické pojmy [...]. Ale často také, když aplikujeme estetické pojmy, vysvětlujeme své důvody odkazem k rysům, jejichž rozpoznání nezávisí na výkonu vkusu.“ Z tohoto pozorování však Sibley vzápětí vyvozuje, že „pokud není vysvětlení tohoto druhu [tj. druhá z výše uvedených variant, pozn. O. D.] poskytnuto, je legitimní takové vyžadovat nebo hledat“ (kurziva O. D.). F. N. Sibley, *Aesthetic Concepts*, viz výše, s. 3. Cíl z generalizace určitého vzorku našich souzení je zde bez dalšího zdůvodnění vyvozeno univerzálně platné tvrzení ohledně ontologické závislosti estetických vlastností na těch mimoestetických, a navíc obecně platný nárok vyžadovat vysvětlení primárně v tomto smyslu.

⁶² J. Dewey, *Qualitative Thought*, viz výše, s. 243. Sibley nakonec ve své pozdní poznámce o vkusu dospívá k velmi podobnému náhledu. Srov. F. N. Sibley, *About Taste*, in: F. N. Sibley, *Approach to Aesthetics: Collected Papers on Philosophical Aesthetics*, eds. J. Benson; B. Redfern; J. R. Cox, Clarendon Press, Oxford 2006, s. 52–53. Za tuto připomínku děkuji Štěpánu Kubalíkoví.

⁶³ Tamtéž, s. 245.

Pro Deweyho má opomíjení kvalitativních objektů a ohledů pro myšlení závažné důsledky. Myšlení a poznání je tím redukováno na pouhé třídění věcí, na jakousi kognitivní byrokracii. Tato redukce poznání pouze na to, pro co lze nalézt již ustavená pravidla třídění, tedy již existující pojem, jinými slovy, co lze určit či pevně epistemicky fixovat, nejenže opomíjí zásadní otázku, odkud se pravidlo jako takové vůbec bere, ale má podle Deweyho závažné důsledky i mimo oblast poznání: „V estetických záležitostech, v morálce a v politice je důsledkem tohoto opomíjení buď odmítnutí (přínejmenším implicitní) jejich logického založení, nebo, při snaze přivést je pod přijaté logické kategorie, zbavení se jejich charakteristického významu – procedura plodící mýtus ‚ekonomického člověka‘ a redukci estetiky a morálky, mají-li vůbec být intelektuálně pojímány, na kvazimatematické předměty.“⁶⁴

Ve zkratce řečeno, nebezpečí, před nímž Dewey varuje, se o tři dekády později stává Sibleyho explicitním, tolik diskutovaným závěrem. Estetické pojmy se Sibleyemu ukazují, při jeho snaze přivést je pod etablované logické kategorie, jako neřízené pravidly, a to ve smyslu naší schopnosti určit takový výčet mimoestetických rysů, které by zaručily, zvýšily pravděpodobnost, nebo vyloučily aplikaci mimoestetického pojmu. Tento závěr by byl zcela nezajímavý, pokud by nebylo zároveň evidentní, že užívání estetických pojmů musí být otázkou uplatnění nějakého pravidla, neboť jinak bychom upřeli jakoukoli racionalitu nejen rozsáhlé oblasti našeho jazykového chování, nýbrž také nejrůznějším institucím, jimž v něm obsažené distinkce dávají vzniknout, zejména pak instituci umění.

Samotný Sibleyho závěr, podle něhož estetické pojmy nejsou řízeny pravidly ve smyslu výše uvedené ontologické závislosti, tedy ve smyslu dualistického předpokladu závislosti estetických vlastností na těch mimoestetických, lze tudíž číst jako nezamýšlené rozpoznání a přiznání určitých limitů tohoto předpokladu. Otevírají se zde dvě možnosti. Na jedné straně snaha přivést za každou cenu tyto neposlušné, iritující estetické pojmy alespoň částečně pod etablované logické kategorie, pod kuratelu epistemicky fixovatelného, jednoznačně objektivního poznání. Dodnes trvající a nedořešená diskuse v rámci analytické estetiky nad Sibleyho článkem nedává této možnosti příliš nadějí.⁶⁵ Na druhé straně je tu možnost přiznat těmto pojmům vlastní logiku, logiku souzení bez přítomnosti již etablovaného pojmu či pravidla, logiku, jejíž rozpoznání, a nikoli vytěsnění vyjevuje problematičnost hluboko v moderní filosofii zakořeněných dualismů, jakým je např. dualismus subjektu a objektu a z něj odvozené rozlišení primárních a sekundárních vlastností.

Ti, kteří termín „logika“ v estetických záležitostech odmítají, píše s ozvěnou Deweyho intencí v šedesátých letech minulého století Stanley Cavell, reagují na určitou „arbitrárnost“ v rozpoznávání estetických kvalit a vlastností. Zároveň podle Cavella předpokládají, že „logika“ je postupem, jak dospět k přesvědčení takovým způsobem, že každý, kdo bude následovat příslušný argument, musí, pokud v něm neshledává nějaké zásadní potíže, *akceptovat závěr*, souhlasit s ním.“⁶⁶ Tedy ideálně na základě nutných a postačujících podmínek aplikace. Přesto je podle Cavella rozsah racionálního zdůvodňování mnohem širší než jen konstantní a zcela neutrální způsob potvrzování či ospravedlnění, který ty, kdo jsou kompetentní, vede k identickému závěru. Pokud našemu estetickému,

⁶⁴ Tamtéž.

⁶⁵ Srov. E. Brady; J. Levinson (eds.), *Aesthetic Concepts: Essays after Sibley*, Clarendon Press, Oxford 2001.

⁶⁶ S. Cavell, *Aesthetic Problem of Modern Philosophy*, in: S. Cavell, *Must We Mean What We Say? A Book of Essays*, Cambridge University Press, Cambridge 1976, s. 94.

etickému nebo politickému souzení nechceme upřít racionalitu, zkusme pracovat s širším významem pojmu „logika“, navrhuje Cavell, pro který jsou základními definičními rysy možnost určitého vzorce (*pattern*) a *souhlasu* (*agreement*).⁶⁷

Sibleyho označení schopnosti soudit, aniž by při tom docházelo k aplikaci pravidla, termínem „vkusu“ je navzdory víceznačnosti historicky adekvátní. Jedná se o zřetelný návrat, jak zdůrazňuje i Shusterman, ke Kantovi, resp. k druhému paragrafu „Analyticky krásna“. ⁶⁸ Jak známo, Kant ve třetí *Kritice* přichází s pojmem „soudnosti“ jako označením pro samostatnou „vyšší poznávací schopnost“, řídící se svým vlastním principem. Soudnost jako taková je pro Kanta „schopnost myslet to, co je zvláštní, jako zahrnuté pod obecným“. ⁶⁹ Aby však nově rozlišil samostatný výkon této schopnosti, je Kant nucen zavést distinkci mezi „určující soudností“, jakožto schopností, která podřazuje to, co je zvláštní, pod obecné (pravidlo, princip, zákon), je-li toto obecné dáno, a „soudností reflektující“, která je činná v případech, kdy je dáno pouze ono zvláštní. ⁷⁰ Rozmanitost přírody podle Kanta natolik přesahuje naše schopnosti pojmového určení, že aby bylo poznání vůbec možné, je potřeba uvažovat i možnost souzení v situacích, kdy se nám z hlediska naší schopnosti rozpoznání partikulárního jako konkrétního výskytu něčeho obecného ono obecné nedostává.

Jedním z případů uplatnění této reflektující soudnosti je potom estetická soudnost, a jedním z případů uplatnění estetické soudnosti je i soud o kráse, resp. „čistý soud vkusu“. Pro Kanta zde vyvstává otázka, jak založit obecnou platnost tohoto druhu souzení, neboť bez možnosti podřadit posuzovaný předmět pod obecné zůstává evidence, na jejímž základě v takových případech posuzujeme, veskrze subjektivní. Jedním z určujících kritérií se tu pro Kanta stává nezájmovost, tedy nezávislost takového souzení na „představě existence nějakého předmětu“. ⁷¹

V Kantově smyslu to znamená „očištění od“ či nezávislost na smyslové žádosti a pojmovém určení posuzovaného předmětu. Na rozdíl od libosti, kterou nám mohou přinést smysly skrze uspokojení nějaké smyslové žádosti či touhy, a na rozdíl od libosti plynoucí z naplnění nějakého vnitřního či vnějšího účelu – který však předpokládá pojem tohoto účelu –, plyne libost, která je základem soudu o kráse, pouze z ní samé. Jinými slovy, tato libost není určena ani „zájmem smyslů“, ani „zájmem rozumu“, a je tudíž charakterizována jako „bezzájmová“.

Shusterman oprávněně upozorňuje na skutečnost, že Kant tento rozlišující rys estetické soudnosti integrálně zasazuje do své dualisticky založené metafyzické konstrukce. Na čem je totiž založena obecná platnost estetického souzení? Garantem obecné shody se stává univerzální dispozice skrytá hluboko v každém subjektu, tj. určité nastavení „vyšších poznávacích schopností“, jehož adekvátní fungování je umožněno tehdy, jsou-li splněny určité podmínky možné „estetické zkušenosti“, mj. právě absence jakéhokoli zájmu ve výše uvedeném smyslu. Skutečná, přirozená shoda ve vkusovém souzení je tedy zajištěna, jak poznamenává Shusterman, pouze předpokladem určité shody na vyš-

⁶⁷ Tamtéž.

⁶⁸ Viz I. Kant, *Kritika soudnosti*, OIKOYMENH, Praha 2015, s. 46–47.

⁶⁹ Tamtéž, s. 23.

⁷⁰ Tamtéž.

⁷¹ Tamtéž, s. 46.

ší rovině abstraktního „nadsmyslového substrátu“ takové přirozenosti.⁷² Jak jsem však uvedl výše v souvislosti se Sibleyho zkoumáním „údajné nedefinovatelnosti estetických pojmů“,⁷³ dualismus může být jeden problém a minimální vymezení estetického a mimoestetického problém druhý. Jinými slovy, stále se lze ptát, zda je idea nezainteresovanosti fatálně spojena s dualistickou metafyzikou „vyšších a nižších poznávacích mohutností“, zda nemůže fungovat i v nedualisticky pojatých metafyzikách či filosofických koncepcích.

Shusterman zde ovšem pádně poukazuje na související potíže, která v důsledku odkrývá pravý kořen otázky po hloubce, a tedy i závažnosti Deweyho pokusu o rekonstrukci toho, jak přemýšlíme a mluvíme o umění. Pokud je nezainteresovanost definována jako „lhostejnost“ vůči „představě existence předmětu“, jako obecně sdílená, univerzální schopnost zaujmout taktó očistěný postoj ke světu, přichází dříve či později otázka, kdo si může dovolit být nezainteresovaný.⁷⁴ Kdo si může dovolit luxus zabývat se pouze jevíci se formou předmětu bez jakéhokoli zřetele k jeho užitečnosti, ptá se Shusterman. Nabízející se odpověď rozhodně nepotvrzuje univerzalistické hledisko: „Zjevně pouze ti, kteří mají klid, volno a možnosti tak činit, ti, jejichž žádosti a potřeby jsou adekvátně uspokojeny, ti, kteří si kulturně osvojili nepřirozený estetický postoj oddělenosti od potřeb, [kteří si osvojili] zaujetí spíše formou než obsahem, stručně řečeno, ti, kteří jsou socioekonomicky a kulturně privilegováni.“⁷⁵

Pokud rozpoznáme, tvrdí Shusterman, že Kant prostřednictvím svého ústředního pojmu, který odlišuje estetickou praxi od mimoestetické, využívá příklady figur, jež zdůrazňují souvislost vkusu se sociokulturním zvýhodněním, nejeví se již estetický postoj jako přirozený, univerzální a nezainteresovaný, nýbrž jako umělý, sociálně rozlišující a navíc – pro tuto svou sociálně stratifikační roli – jako maskovaně zainteresovaný. Jeho údajná přirozenost a univerzalita se podle Shustermana odhaluje jako tendenční filosofický úskok, zakrývající svou pravdivou tvář pouhého sociokulturního předsudku.⁷⁶

Jak se toto dědictví moderní estetické teorie jeví z Deweyho hlediska? Za prvé, víme, že pro pragmatickou filosofii umění není legitimní vyvozovat univerzálně platná tvrzení z historických a sociálně založených jednotlivostí. Za druhé, Dewey si velmi dobře uvědomoval souvislost mezi kompartmentálními tendencemi moderní společnosti a sklonem moderní filosofie neoprávněně vytknout určitá historicky vzniklá a sociálně založená rozlišení před závorku možné transformace jako všeobecně platné, univerzální

⁷² R. Shusterman, Of the Scandal of Taste: Social Privilege as Nature in the Aesthetic Theories of Hume and Kant, *The Philosophical Forum*, roč. 20, 1989, č. 3, s. 223.

⁷³ Termín Tomáše Kulky. Srov. T. Kulka, *Umění a kýč*, Torst, Praha 2014, s. 237–241.

⁷⁴ R. Shusterman, Of the Scandal of Taste: Social Privilege as Nature in the Aesthetic Theories of Hume and Kant, viz výše, s. 224.

⁷⁵ Tamtéž. Tato kritická perspektiva je základem přístupu, který je patrně nejvíce spojován s kritickou sociologií Pierra Bourdieua a jeho slavnou knihou *La Distinction*, tedy se „sociální kritikou vkusové soudnosti“ z konce sedmdesátých let minulého století. Je třeba přiznat, že Bourdieu a Dewey sdílejí některé důležité vhledy týkající se vzniku a důsledků kompartmentální koncepce umění, nicméně v samotném vztahu k jádru (např.) Kantova pojetí vkusové soudnosti, tj. k ideji „nezainteresovaného zálibení“, se, jak se snažím mj. doložit ve čtvrté části, ostře rozcházejí. Srov. P. Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Routledge, London 1984; nebo P. Bourdieu, Historický původ čistého estetického, in: T. Kulka; D. Ciporanov (eds.), *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2010, s. 325–341.

⁷⁶ R. Shusterman, Of the Scandal of Taste: Social Privilege as Nature in the Aesthetic Theories of Hume and Kant, viz výše, s. 224–225.

principy. V tomto světle se idea nezainteresovanosti jeví jako ideální ztělesnění těchto omylů či nešvarů.

Podle Shustermana je Deweymu toto tradiční hledisko, zčásti dobře míněné,⁷⁷ a přesto v konečném důsledku škodlivé, cizí. Omylem kantovské tradice mělo být z Deweyho hlediska přesvědčení, „že pokud umění nemá žádnou zvláštní, identifikovatelnou funkci, kterou by mohlo plnit lépe než cokoli jiného, lze jej obhájit pouze tvrzením, že nemá žádné použití a funkci, ale pouze čistou vnitřní hodnotu“.⁷⁸ Historickým klíčem k rozluštění příčin kompartmentalizace života a umění se tedy podle Shustermanova čtení Deweyho estetické teorie stává idea nezainteresovanosti. Pokud je umění definováno prostřednictvím estetického postoje, jak shrnuje Richard Shusterman v rozhovoru se Suzi Gablikovou, tedy prostřednictvím myšlenky „nezainteresované, distancované, formální kontemplace světa a uměleckého díla“, přijímáme tím skrytý elitismus, neboť „tuto nezainteresovanou, formální perspektivu mohou zaujmout pouze někteří lidé“.⁷⁹ Touto cestou jen stvrzujeme sociálně konstruovanou a filosoficky legitimizovanou hradbu mezi světem umění a světem obyčejných lidí. Nelze než přitakat, že přijetí takovéto „ideologie estetická“ by bylo Deweyho základním intencím nejen cizí, nýbrž zcela protikladné.

IV. Vnitřní problém: kontrast bez diskontinuity

Pokud jde o Deweyho explicitní vztah k výše uvedenému tradičnímu či kantovskému pojetí estetická a ideji nezainteresovanosti, domnívám se, že Shustermanem zdůrazňovaná opozice vůči těmto kantovským základům není jediným oprávněným interpretačním hlediskem. Vůči tomuto čtení se nyní pokusím nabídnout alternativu. Dovolím si začít zprostředkovanou evidencí. V předmluvě ke své knize *Dynamika umění* píše jeden z významných procesuálních filosofů a pokračovatel především Whiteheadova, ale i Deweyho díla Andrew Paul Ushenko následující věty:

Estetická zkušenost stojí v kontrastu k mimoumělecké lidské zkušenosti přírody (*human experience of nature*), přesto však mezi nimi není diskontinuita. Mohu zmínit Johna Deweyho jako svého předchůdce, který si byl tohoto principu již dávno vědom. Jednou jsem před Deweym vyjádřil domněnku, že jeho důraz na kontinuitu mezi životem a uměním neodpovídá faktu, že estetická zkušenost je nezainteresovaná, tzn. [že je] indiferentní vůči praktickým ohledům. Dewey odpověděl, že jeho pojetí „estetické zkušenosti“ (*an aesthetic experience*), jak je definováno v [knize] *Umění jako zkušenost*, je zamýšleno tak, aby dostalo obojímu, kontinuitě mezi životem a uměním i rozlišující kvalitě toho, co je završeno samo v sobě (*of being completed in itself*), která vyděluje umění z pole praktických transakcí.⁸⁰

⁷⁷ Idea nezainteresovanosti a estetického postoje sehrála podle Shustermana významnou a pozitivní roli v rámci procesu ochrany a emancipace autonomního umění v časech „nemilosrdně dominantního utilitárního myšlení“ v počátcích industrializace či moderní doby vůbec. Tato myšlenka měla ve své době osvobodit lidské tvoření od určitých společenských omezení, sama se však postupem času, tvrdí Shusterman, stala omezením. Viz R. Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, viz výše, s. 8–9.

⁷⁸ Tamtéž, s. 9.

⁷⁹ S. Gablik, *Breaking Out of the White Cube: Richard Shusterman*, in: S. Gablik, *Conversations before the End of Time*, Thames and Hudson, London 1995, s. 252.

⁸⁰ A. P. Ushenko, *Dynamics of Art*, Indiana University Press, Bloomington 1953, s. 12.

Na podporu svého tvrzení odkazuje Ushenko na Deweyho slova ze třetí kapitoly knihy *Umění jako zkušenost*, v nichž autor tvrdí, že „estetické není žádný rušivý element přicházející zvnějšku zkušenosti, ať už v podobě zahálčivého požitku nebo transcendentní ideality, nýbrž že se jedná o projasněné a zvýšené rozvinuté rysy, které náleží každé normální završené zkušenosti“.⁸¹ Tuto skutečnost Dewey pokládá za jediný spolehlivý základ, na němž lze vystavět estetickou teorii.

Lze tedy připustit možnost, že Deweyho záměrem bylo pojmout prostřednictvím jedné teorie oba antinomické rysy. Za prvé, hledanou kontinuitu umění a života, kdy umění není chápáno jako cosi přicházejícího z vnějšku sociálně konstituované reality, ale je pojmáno jako kvalita, která skrznaskrz proniká a je exemplifikována rozmanitým souborem lidských činností, jež nazýváme každodenním životem. Za druhé, rozlišující charakter této kvality, který umění zároveň činí výjimečným, takže je v tomto směru snadno pojmáno jako cosi existujícího mimo rámec běžných každodenních činností, či dokonce jako cosi, co je ve své tvorbě a recepci podmíněno pozastavením, neutralizací či vykročením mimo rámec těchto činností.

Jedna a ta samá kvalita by měla být na jedné straně momentem propojení mezi uměním a životem a na straně druhé něčím, co vysvětluje výjimečnost uměleckých děl. Přítomnost tohoto rozporu v Deweyho pojetí vytváří jisté napětí, nicméně jak dokládá Ushenkovo svědectví stejně jako samotná Deweyho slova, nejedná se o inkonzistenci způsobenou *nereflektovaným* pozůstatkem starší estetické teorie uvnitř ambiciózního pokusu o založení nové „teorie o uměleckých dílech“.

„Napětí“, jak v jiné souvislosti poznamenává Casey Haskins, nemusí nutně znamenat „kontradikci“. Ovšem pouze tehdy, pokud to, co ve filosofickém myšlení schází, není logická konzistence, nýbrž vysvětlení. Otázku po takovém vysvětlení nazývám vnitřním problémem a pokusím se následně předložit návrh, který, na rozdíl od jiných, nenachází u Deweyho prosté odmítnutí ideje nezajímavého zalíbení coby hlavního viníka postupné kompartmentalizace umění a života. Naopak, navržené čtení nachází u Deweyho pokus o využití této ideje za účelem *překonání* předělu mezi životem a uměním.

Základním předmětem Deweyho kritiky byly, jak jsem již zmínil výše, různé formy dualismů hluboce zakódované do západního filosofického myšlení – polarizované chápání vztahu ducha a hmoty, mysli a těla, či, na nejobecnější rovině, subjektu a objektu. Hlavním nástrojem překonání subjekt-objektového rozštěpu se pro Deweyho stává pojem zkušenosti. Na rozdíl od zkušenosti ve smyslu požitku, čehosi efemérního, prchavého, „ryze subjektivního“, oživuje Dewey, jak připomíná ve svém výkladu deweyovského pojetí zkušenosti Lawrence Haworth, starší, aktivní význam tohoto termínu. Oproti aspektu zkušenosti, kterou jako trpné subjekty zakoušení pouze „máme“ (*having experiences*), je pro Deweyho důležitější aktivní rys zkušenosti, kterou „činíme“ (*making experiences*). Zkušenost tak primárně odkazuje nikoli k subjektu zakoušení, nýbrž k situaci, v níž se takové zakoušení děje, tzn. k situaci, v níž dochází k základní a zakládající interakci organismu s prostředím, a tedy k *události* tohoto zakoušení: „V Deweyho smyslu zkušenost

⁸¹ J. Dewey, *Art as Experience*, viz výše, s. 46.

odkazuje k propojení událostí, buď k něčemu, co se děje v důsledku čehosi vykonaného, nebo k něčemu, co je vykonáváno v důsledku toho, co se událo.⁸²

Zkušenost, ať už lidská či přírodní, tedy povstává z nikdy nekončícího, kontinuálně probíhajícího procesu rytmizovaných interakcí mezi aktivním a sebeutvářejícím se, tzn. *intelligentním* organismem a prostředím. Pokud je však zkušenost interakcí, nepředpokládá vždy již ustavené interagující elementy, tedy subjekt a objekt této interakce? Odpověď spočívá v Deweyho obrácení perspektivy, resp. ve vložení těchto dvou fází do procesu neustálé, vzájemné transformace, jak jsem naznačil již v souvislosti se Sibleyho analýzou estetických pojmů. Jakákoli smysluplná zkušenost (*an experience*), v běžném životě tolik odlišná od přetržitého a nesouvislého proudu zakoušení, je podle Deweyho „výsledkem, znakem i výtěžkem interakce organismu a prostředí, která, pokud je završena, je transformací interakce v participaci a komunikaci“.⁸³

Primární je tedy proces, kontinuita prostředků a cílů, akcí a reakcí, zakoušení a konání (*undergoing and doing*), z něhož se objektivizovatelné entity, jako jsou organismus a prostředí, teprve vynořují. Nejedná se však o proces ve smyslu nahodilého či chaotického dění bez vnitřního impulzu, beze směru, nýbrž o proces uspořádaný. Proces, který není vynucen pouhým přizpůsobením se vnějšímu impulzu, nýbrž proces, který sám v sobě impulz nachází, který sám generuje energii i vektor svého završení. Zkušenost (*an experience*) není jakýmkoli děním v rámci situace, je *výsledkem, znakem i výtěžkem* interakcí mezi organismem a jeho prostředím obsažených v dané situaci.

Vědomí, mysl, inteligence nevstupují do situace zvnějšku, ale rodí se uvnitř dynamického dění v rámci této situace. Jakým způsobem se z takového hlediska jeví samo vnímání? Na nejméně rozlišeném stupni se podle Deweyho nacházejí instinktivní potřeby. Jedná se o rovinu nejstálenějších biologických, předreflexivních interakcí organismu s prostředím. Na této rovině interakcí dýcháme, červenáme se, pocítujeme hlad, žízeň apod. Instinkty jsou však podle Deweyho „příliš ukvapené“, aby se staraly o okolní vztahy, aby reflektovaly, přispívaly a rozšiřovaly uvědomování si situace, v níž se organismus nachází. Mnohé impulzy, jichž si nejsme samostatně vědomi, jsou však zdrojem, kořenem vědomého zaměření. Primitivní potřeba je naší základní vazbou k objektům a vnímání se podle Deweyho rodí, když „zájem o objekty a jejich kvality přináší organický požadavek po vztahu k vědomí“ (*attachment to consciousness*).⁸⁴

Jak takovému nedualisticky chápanému „vztahu k vědomí“ rozumět? Podívejme se, jak podle Deweyho takové vědomé, význam uchopující zaměření vzniká. Děje se tak vždy v rámci interakce, uvnitř určitého jednání, jehož je význam kvalitou. Jedná se však o specifické jednání: o „kooperativní [jednání], v němž odpověď na čin druhého zahrnuje souběžnou odpověď na věc vstupující do jeho jednání a stejně je tomu na obou stranách“.⁸⁵ Takto se podle Deweyho konstituuje inteligibilita, tedy *význam* činů a věcí: „Mít schopnost vstupovat (*engage*) do takovéto aktivity znamená inteligenci. Inteligence

⁸² L. Haworth, The Deweyan View of Experience, in: M. H. Mitias (ed.), *Possibility of Aesthetic Experience*, Martinus Nijhoff Publishers, Dordrecht 1986, s. 80.

⁸³ J. Dewey, *Art as Experience*, viz výše, s. 22.

⁸⁴ Tamtéž, s. 255–256.

⁸⁵ Tamtéž.

a význam jsou přirozenými důsledky zvláštní podoby, kterou získává interakce v případě lidských bytostí.⁸⁶

Je přece absurdní, domnívá se Dewey, že by situace tvorby i vnímání uměleckých děl nebyla z obecného hlediska případem výše popsaného procesu, že by nezahrnovala předpokládanou potřebu, touhu, afekt a jednání, jež jsou předpokladem každé percepce.⁸⁷ Na druhé straně se zdá, že právě pro tyto tělesné, participační, interaktivní, afektivní rysy každého skutečného vnímání je Deweyho přístup od počátku v protikladu s představou jakéhokoli „nezajímavého“, „ryze kontemplativního“ zaměření pozornosti, jež je vykonáváno výhradně pro ně samo, vyvážané ze sítě biologických a praktických interakcí, tedy zájmů. Dewey však vzápětí tento idiom tradiční estetiky vrací zpět do hry a prohlašuje, že „vnímání, které se děje pro ně samo (*occurs for its own sake*), je plnou realizací všech součástí našeho psychologického bytí“.⁸⁸

Jak Dewey pojímá takové „vnímání dějící se pro ně samo“? Pojímá jej jako specifickou modalitu vnímání, v níž není „osloven“ pouze zrak, sluch či imaginace, jak se často děje, je-li důvodem tohoto oslovení nějaký specializovaný, úzce zaměřený účel. Pro modalitu takového „plně realizovaného“ vnímání je charakteristická rovnováha, vyrovnanost. „Pokud světlo stimuluje pouze oko, zkušenost [světla] je slabá a chudá. Když je však tendence obrátit zrak i hlavu absorbována do mnohosti dalších impulzů a spolu s nimi se stává součástí jednoho aktu, všechny impulzy jsou drženy ve stavu vyrovnanosti (*equilibrium*). Najednou nastává vnímání zvláštního druhu a to, co je vnímáno, je nabitó hodnotou,“ píše Dewey.⁸⁹ Ptejme se však dále, jaká situace, jaká situační konstelace umožňuje, aby vnímání překročilo jednorozměrná, jednoúčelová zaměření pozornosti, osvobodilo se od zvnějšku vynucených závazků, otevřelo se vnímání situace jako celku, jehož je nedílnou součástí, a dosáhlo tak tohoto zvláštního druhu vyrovnanosti, jenž je zakoušen jako *hodnotný*.

Předně je třeba zdůraznit, že Dewey se tradičních termínů estetické teorie neobává, přestože byly zpravidla pojímány v dualistickém rámci. Popisovaný stav vyrovnanosti *může* být charakterizován jako kontemplace, říká přímo Dewey. Připouští dokonce i užití distinkcí, které jsou na první pohled příčinou postupného vystavení bariéry mezi tělesným, praktickým, teoretickým životem a duchovním, samoúčelným, nepojmovým uměním. Pro Deweyho *může* být onen stav zvláštní vyrovnanosti vnímání popsán jako nikoli praktický, „*pokud* ‚praktickým‘ míníme jednání vykonávané za určitým a úzce zaměřeným cílem, jenž se nachází mimo vnímání, či pro určitý vnější důsledek“.⁹⁰ V takových případech se vnímání neodehrává pro něj samotné, píše Dewey, „ale je omezeno na rozpoznávání vykonávané kvůli vně se nacházejícím zřetelům“.⁹¹ Tedy zájmům, chtělo by se dodat. Omezit však „praktičnost“ takovým způsobem je ve shodě s Deweyho základní intencí škodlivé, neboť důsledkem je na jedné straně ryze utilitární a praktická oblast každodenního života, zbavená jakéhokoli tvoření (*poiesis*), a na druhé straně umění jako

⁸⁶ J. Dewey, *Experience and Nature*, George Allen and Unwin Ltd., London 1929, s. 179–180.

⁸⁷ J. Dewey, *Art as Experience*, viz výše, s. 256.

⁸⁸ Tamtéž.

⁸⁹ Tamtéž.

⁹⁰ Tamtéž.

⁹¹ Tamtéž.

výhradní provozovatel a instruktor takového tvoření, ovšem bez srozumitelného vztahu k oblasti naší běžné zkušenosti.

Dewey tedy rozlišuje zvláštní, estetickou modalitu vnímání, během níž není vnímání omezeno jednostrannými cíli, záměry či zájmy, ale je naopak otevřeno kreativnímu uchopování nevyčerpatelné mnohosti podnětů, jež situace nabízí, modalitu, která je vlastní nejen umění, ale i běžnému životu, s níž se lze setkat i v rámci našich praktických, teoretických činností. Zdá se, že oproti výše uvedené protipostojové interpretaci Deweyho snah zde nedochází k exkomunikaci minimálního pojetí estetická založeného na ideji nezainteresovanosti, nýbrž přesně naopak. Jedná se o jeho rozšíření do oblastí zdánlivě ryze utilitárních či suše praktických, z nichž bylo vinou vnějších historických příčin „vysáto“ uměním. Jak se ale Dewey explicitně staví k pojmům nezainteresovaného zalíbení, psychické distance či estetického postoje? Odpověď vyznívá, možná opět překvapivě, kladně:

Idejím nezainteresovanosti, oddělení a „psychické distance“, jež byly poslední dobou v estetické teorii velmi rozvíjeny, je třeba rozumět stejným způsobem jako kontemplaci. „Nezainteresovanost“ (*disinterestedness*) nemůže označovat absenci zájmu (*uninterestedness*). Může však být použita jako nepřímé označení toho, že žádný specializovaný zájem nevládne. „Oddělení“ je negativní název pro něco extrémně pozitivního. Není zde žádné odtržení já, žádné odtažitě zaujetí já, nýbrž plnost participace. Ani „připoutání“ nedokáže plně zachytit tu správnou myšlenku, neboť navozuje dojem, že já a estetický objekt trvají ve své nezávislé existenci, ačkoli úzce spojeny. Participace je natolik prostupující, že umělecké dílo je odděleno či odstráženo (*detached or cut off*) od toho druhu specializované žádosti, která je činná, když jsme donuceni cosi fyzicky pojídat či si přivlastnit.⁹²

Dewey pro tyto termíny zjevně nachází pozitivní využití. Co nemůže „nezainteresovanost“ označovat, je pouze čirý nezájem. Co však označovat může, je z hlediska tradice moderní estetiky velmi povědomé. Jedná se o vyřazení omezujícího tlaku jakéhokoli „specializovaného zájmu“, které teprve dovoluje, aby byl daný organismus vůči situaci, v níž se nachází, plně vnímavý:

Spojení „psychická distance“ bylo použito pro označení té samé skutečnosti. Patří sem příklad muže, který je uchvácen sledováním zuřícího býka při rodeu. Není otevřeně této scéně účasten. Není pohnut k provedení konkrétního a speciálního činu mimo samotné vnímání. Distance je označení pro participaci natolik důvěrnou a vyrovnanou, že žádný konkrétní impuls nevyvolává v jedinci stažení se z celistvosti, v níž se ztrácíme při vnímání. Ten, kdo je fascinován bouří na moři, sjednocuje své impulzy s dramatem bouřícího moře, burácející vichřice a kymácející se lodi [...].⁹³

Muž, který je uvedeným způsobem maximálně percepčně „ponořen“ v dané situaci a uchvácen odehrávajícím se představením, zároveň „není otevřeně této scéně účasten“, „není pohnut k provedení konkrétního a speciálního činu mimo samotné vnímání“. Není asi třeba dodávat, že tyto dvě roviny – „důvěrná a vyrovnaná participace“ a pozastavení

⁹² Tamtéž, s. 258.

⁹³ Tamtéž.

přímé či praktické intervence – předpokládají splnění dvou podmínek: za prvé percepčního zapojení prováděného pro ně samotné a za druhé pro takové zapojení nezbytné neutralizace či deautomatizace rutinních, mechanických reakcí. Zdá se, že Dewey vědomě a systematicky překládal obě roviny, obsažené již v kantovském výrazu „nezainteresovaného zálibení“, do pojmů své nedualistické, procesuální verze naturalistického emergentismu.

Jestliže se nyní kontinuita mezi každodenním životem a uměním ukazuje jako obnovená, děje se tak díky Deweyho rekonstrukci ideje nezainteresovanosti, nikoli díky její eliminaci. Ty nejběžnější životní situace stejně jako zkušenost s uměleckými díly lze nahlížet jako jedinečné příležitosti pro výše popsanou plnou a vyrovnanou, tělesně i „mentálně“ aktivní participaci. Poslední otázka, kterou zbývá zodpovědět, souvisí s Deweyho ambicí udržet v rámci této kontinuity zároveň kontrast mezi oběma oblastmi. Pro ilustraci tohoto kontrastu bez diskontinuity navrhuji rozlišit tři spojitě úrovně této participace.

1. Jak víme, již na úvodních stranách *Umění jako zkušenosti* Dewey nastiňuje svůj plán dospět k rekonstruované teorii o uměleckých dílech oklikou odkazem k původním výskytům estetična. Jmenován je napjatý půvab hráče baseballu, rozkoš hospodyně při obdělávání jejího záhonku, horlivá záliba hospodáře v pěstování trávníku před domem nebo nadšení diváka přehrabujícího se v hořících polenech v krbu a sledujícího výšlehy plamenů a rozpadající se uhlíky. Pokud bychom se těchto lidí, píše Dewey, zeptali na důvod jejich jednání, nepochybně by odkázali k praktické motivaci: „Muž, jenž rozhrabával hořící dříví, by odpověděl, že tak činí proto, aby oheň lépe hořel; přesto však je fascinován barevným dramatem proměny odehrávajícím se před jeho očima a je na něm imaginativně účasten. Nezůstává chladným divákem.“⁹⁴ Tento muž přestává být po čas sledování tohoto „barevného dramatu proměny“ chladným divákem a přestává též, dodejme, následovat úzce zaměřený, zvnějšku motivovaný účel svého jednání. Je plně, tj. tělesně, emocionálně i mentálně účasten v dané situaci, a přesto svým způsobem vyřazen z rutinního výkonu jednocíle zaměřené činnosti. Podle Deweyho pro něj platí to, co řekl Samuel Taylor Coleridge o čtenáři poezie a co Dewey rozšiřuje i na běžné praktické činnosti: „Čtenář by měl být nesen kupředu, nikoli pouze nebo převážně skrze mechanický popud způsobený zvědavostí, nikoli kvůli neustávající touze po dosažení konečného řešení, nýbrž pro potěšení, které tato činnost sama působí.“⁹⁵

2. O právě popsané situaci však stále můžeme mluvit jako o „pouhém“ vyřazení a opětovném obnovení praktické činnosti. Dewey ovšem předpokládá, že ani *samy* praktické činnosti nejsou zbaveny estetické, a tedy v zárodku umělecké kvality (*art in germ*). Rozhodujícím se zde pro Deweyho stává výše zmíněný imaginativní aspekt. Ve svém výkladu zkušenosti, která je chápána na půdorysu zakládajícího vztahu mezi organismem a jeho prostředím, uvažuje Dewey, jak již bylo řečeno, o komplementárním vztahu mezi *zakoušením* (*undergoing*) a *konáním* (*doing*). V obou případech se jedná o nutnou složku každé zkušenosti. „Zakoušení“ je její trpnou dimenzí. Bez této dimenze by vůbec nemohlo

⁹⁴ Tamtéž, s. 5.

⁹⁵ S. T. Coleridge, *Biographia Literaria: Or, My Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions, and Two Lay Sermons*, I: *The Statesman's Manual*, II: *Blessed Are Ye That Sow Besides All Waters*, Wipf and Stock, Eugene 2005, s. 149.

dojít k rozpoznání nové, proměněné situace. Organismus je formován či „informován“ minulou zkušeností, a musí ji tedy v určitém netematizovaném smyslu nést s sebou, resp. rytmicky opakovat vzorec utvořený na základě posledního dosaženého ekvilibria vztahu mezi ním a prostředím. Schopnost zakoušet, podstupovat či pociťovat *nově* nastalou situaci předpokládá určitou formu aktivity, a to i v naprosto prvotní, negativní fázi. Organismus se v nové situaci neorientuje, cítí však, či spíše zakouší, že je to situace jiná, v čemsi odlišná, a to na pozadí minulé zkušenosti, kterou musí mít nějakým způsobem stále k dispozici. Jinakost, novost se jeví jako větší či menší nezařaditelnost do stávajícího rytmu. Zásadní role imaginace se u Deweyho vyjevuje právě již v těchto nejběžnějších aktech, skrze něž je třeba uchopit onen střet starého a nového kreativně jako nový celek v nové kvalitativní události.

Zakoušení je možné pouze na základě určité aktivity či konání, a to nikoli poté, co tato aktivita ustala, nýbrž souběžně. Na druhé straně, jakákoli smysluplná, účelná aktivita (*doing*), která není pouze *mechanickým* opakováním již ustaveného vzorce ani nahodilou reakcí, je možná pouze na základě reflektujícího uchopení dosavadního rytmu a jeho následné adaptace vzhledem k nově vzniklé situaci. Vzájemná proměna organismu i prostředí je evidentní, ať už je výsledkem nalezení rytmu vyššího řádu či nikoli. Konání může být rázné a zakoušení intenzivní, tvrdí Dewey, nicméně pokud nejsou tyto fáze určitým způsobem vztaženy jedna k druhé, nezahrnuje výsledek (zkušenost) estetično v pravém slova smyslu. Jestliže od sebe obě fáze nelze oddělit, znamená to tedy, že se estetično vážně rozprostírá po zkušenosti a nelze jej přesněji vymezit?

Nikoli, Dewey tvrdí, že zakoušení a konání, aby byl výsledek skutečně estetický, musí být vůči sobě vztaženy *ve vnímání (in perception)*.⁹⁶ Pokud má být mé konající i zakoušející já předmětem vnímání, nesmí docházet k excesu ani na jedné straně, tedy ani na straně pouhého pociťování, ani na straně pouhého konání.⁹⁷ Mají-li se tyto póly stát předmětem vnímání, musí dojít k vertikálnímu pohybu rozštěpení já na já zakoušející a konající a já vnímající vzájemný vztah těchto polarit. Nazývájme tuto dynamicky se vynořující modalitu plně participativní reflexí dané situace. Protikladem takto chápané estetické kvality se zde nestává teoretické, praktické, smyslové či tělesné, nýbrž rigidní, mechanické na jedné straně, a zoufale chaotické na straně druhé. Co zůstává, je však pohlcující, protože kreativní zaujetí kvalitou dané situace *pro ni samu*, nikoli kvůli mechanickému naplnění vnějšku vnuceného cíle.

3. Poslední otázka zní, jak se tento pohyb transformuje ve výjimečnost umění, resp. co umění spojuje a zároveň odděluje od běžné mimoumělecké praxe. Každá estetická zkušenost je imaginativní, píše Dewey na začátku dvanácté kapitoly knihy *Umění jako zkušenost*.⁹⁸ Je však zřejmé, že ne každá imaginativní zkušenost může být považována za uměleckou. Dewey se v této souvislosti opět odvolává na Coleridge, který k označe-

⁹⁶ J. Dewey, *Art as Experience*, viz výše, s. 44.

⁹⁷ Zkušenosti mohou být podle Deweyho přerušovány jak přemírou aktivity, tak přemírou receptivity. Na jedné straně je exces mechanicky konajícího, bezcitného vykonavatele svěřených úkonů, na straně druhé sentimentalista a denní snilek. Pro oba je vlastní rozvíjení zkušenosti obdobně narušeno, neboť zde neexistuje rovnováha mezi zakoušením a konáním. Srov. J. Dewey, *Art as Experience*, viz výše, s. 35–57.

⁹⁸ Tamtéž, s. 272.

ní výkonu imaginace v umění použil jako hlavní rys schopnost sjednocovat, formovat do jednotného celku (*esemplastic power*).⁹⁹ Dewey vyzdvihuje tento rys, schopnost uměleckých děl spojovat to, co je v běžné zkušenosti nespojité, v novou, a především zcela sjednocenou zkušenost. Výjimečnost umění tak lze – zdánlivě paradoxně – pochopit jedině na pozadí principu, jenž oblast umění a života naopak spojuje. Obě oblasti jsou místem aktivní, imaginativní participace. Esencí umělecké, a nikoli vždy institucionálně zastřešené praxe je však vytváření alternativních, imaginativních možností, záměrně vytvářená příležitost pro relativní transcendenci vždy znovu ustavovaných či obnovovaných hranic každodenního: „V uměleckých dílech jsou ztělesněny (*embodied*) možnosti, které jinde nejsou aktualizovány; toto ztělesnění (*embodiment*) je nejlepší evidencí, kterou lze poskytnout pro pravou povahu imaginace.“¹⁰⁰

Poděkování

Za cenné připomínky a návrhy bych rád poděkoval Štěpánu Kubalíkovi, Josefu Šebkovi a oběma recenzentům této studie. Za pomoc s výslednou formou textu děkuji též Miloši Ševčíkovi, Martinu Kaplickému a Vandě Vicherkové.

Tento text vznikl za podpory grantového projektu GA16-13208S Proces a estetika: explicitní a implikovaná estetika v procesuální filozofii Alfreda North Whiteheada.

LITERATURA

- Adorno, T. W., Valéry Proust Museum, in: Adorno, T. W., *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1976, s. 215–231.
- Alexander, T. M., The Aesthetics of Reality: The Development of Dewey's Ecological Theory of Experience, in: Burke, F. T.; Hester, D. M.; Talisse, R. B. (eds.), *Dewey's Logical Theory: New Studies and Interpretations*, Vanderbilt University Press, Nashville 2002, s. 3–26.
- Benjamin, W., Umělecké dílo ve věku technické reprodukovatelnosti, in: Benjamin, W., *Dílo a jeho zdroj*, Odeon, Praha 1979, s. 17–47.
- , Umělecké dílo ve věku technické reprodukovatelnosti, in: Benjamin, W., *Literárněvědné studie*, OIKOYMENH, Praha 2009, s. 299–326.
- Binkley, T., Piece: proti estetice, in: Kulka, T.; Ciporanov, D. (eds.), *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2010, s. 271–301.
- Bourdieu, P., *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Routledge, London 1984.
- , Historický původ čistého estetična, in: Kulka, T.; Ciporanov, D. (eds.), *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2010, s. 325–341.
- Brady, E.; Levinson, J. (eds.), *Aesthetic Concepts: Essays after Sibley*, Clarendon Press, Oxford 2001.
- Cavell, S., Aesthetic Problem of Modern Philosophy, in: Cavell, S., *Must We Mean What We Say? A Book of Essays*, Cambridge University Press, Cambridge 1976, s. 73–96.
- Coleridge, S. T., *Biographia Literaria: Or, My Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions, and Two Lay Sermons*, I: *The Statesman's Manual*, II: *Blessed Are Ye That Sow Besides All Waters*, Wipf and Stock, Eugene 2005.

⁹⁹ Viz S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*, viz výše, s. 139–144.

¹⁰⁰ J. Dewey, *Art as Experience*, viz výše, s. 268.

- Danto, A. C., *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York 1986.
- , Svět umění, in: Kulka, T.; Ciporanov, D. (eds.), *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2010, s. 95–111.
- Dewey, J., *Art as Experience*, George Allen and Unwin Ltd., London 1934.
- , Does Reality Possess Practical Character?, in: Hickman, L. A.; Alexander, T. A. (eds.), *The Essential Dewey. Vol. 1, Pragmatism, Education, Democracy*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1998, s. 124–133.
- , *Experience and Nature*, George Allen and Unwin Ltd., London 1929.
- , Qualitative Thought, in: Boydston, J. A. (ed.), *The Collected Works of John Dewey. Later Works 1925–1953. Vol. 5, 1929–1930*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1984, s. 243–262.
- Dickie, G., Co je umění? Institucionální analýza, in: Kulka, T.; Ciporanov, D. (eds.), *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2010, s. 113–132.
- Dziemidok, B., Spor o estetickou povahu umění, in: Kulka, T.; Ciporanov, D. (eds.), *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2010, s. 303–324.
- Gablik, S., Breaking Out of the White Cube: Richard Shusterman, in: Gablik, S., *Conversations before the End of Time*, Thames and Hudson, London 1995.
- Haskins, C., Dewey's Art as Experience: The Tension between Aesthetics and Aestheticism, *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, roč. 28, 1992, č. 2, s. 217–259.
- Haworth, L., The Deweyan View of Experience, in: Mitias, M. H. (ed.), *Possibility of Aesthetic Experience*, Martinus Nijhoff Publishers, Dordrecht 1986, s. 79–89.
- Iserberg, A., Analytical Philosophy and the Study of Art, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 46, 1950, zvláštní číslo, s. 125–136.
- Kant, I., *Kritika soudnosti*, OIKOYMENH, Praha 2015.
- Kulka, T., *Umění a kýč*, Torst, Praha 2014.
- Macura, V., *Znamení rodu: České obrození jako kulturní typ*, H&H, Jinočany 1995, 2., rozšíř. vyd.
- Malevich, K. S., On the Museum, in: Malevich, K. S., *Essays on Art, vol. 1*, George Wittenborn, New York 1971, s. 68–72.
- Shusterman, R., *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Blackwell, Cambridge 1992.
- , Of the Scandal of Taste: Social Privilege as Nature in the Aesthetic Theories of Hume and Kant, *The Philosophical Forum*, roč. 20, 1989, č. 3, s. 211–229.
- Sibley, F., About Taste, in: Sibley, F., *Approach to Aesthetics: Collected Papers on Philosophical Aesthetics*, eds. J. Benson; B. Redfern; J. R. Cox, Clarendon Press, Oxford 2006, s. 52–53.
- , Aesthetic Concepts, in: Sibley, F., *Approach to Aesthetics: Collected Papers on Philosophical Aesthetics*, eds. J. J. Benson; B. Redfern; J. R. Cox, Clarendon Press, Oxford 2006, s. 1–23.
- Smithson, R., Cultural Confinement, in: Flam, J. (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, University of California Press, Berkeley 1996, s. 154–156.
- Ushenko, A. P., *Dynamics of Art*, Indiana University Press, Bloomington 1953.
- Valéry, P., The Problem with Museums, in: Valéry, P., *Degas, Manet, Morisot*, Routledge and Kegan Paul, London 1972, s. 34–41.

ZPRÁVY Z KONFERENCE

Výroční konference Severské společnosti pro estetiku, Uppsala 26.–28. 5. 2016

Výroční konference Severské společnosti pro estetiku se koná každoročně a v jejím organizování se střídají Dánsko, Švédsko, Norsko a Finsko. V letošním roce se pořádající institucí stala univerzita ve švédské Uppsale a úloha hlavní organizátorky přešla na Elisabeth Schellekensovou Dammannovou. Konference nazvaná *Filosofie, imaginace a umění* si kladla za cíl zmapovat současný diskurz o imaginaci ve vztahu ke druhým dvěma oblastem, tj. filosofii a umění, a je třeba předeslat, že se organizátorům podařilo nejen sestavit atraktivní program, ale také přilákat několik hvězd současné filosofie a estetiky. Jako keynote speakers vystoupili Noël Carroll (City University of New York), Stacie Friendová (University of London), Jason Gaiger (The Ruskin School of Art, Oxford University) a Lydia Goehrová (Columbia University).

Konference, jejímž jednacím jazykem byla angličtina, probíhala paralelně ve třech sálech v blocích po třech až čtyřech mluvčích. Jednotlivé bloky byly sestaveny tematicky, přesto byla některá zastřešující témata zvolena poměrně volně. Například sekce věnovaná paradoxu fikce v sobě spínala jak problematiku imaginace a emocí v responzi na fikci (Miguel dos Santos), tak ztvárnění strachu v ilustrovaných dětských knihách s hororovými prvky (Sussane Ylönenová). Prostor byl věnován tradičním tématům, např. Aristotelovi a Platónovi a jejich pojetí imaginace nebo roli imaginace ve filosofii Immanuela Kanta, stejně jako tématům novým a odvážnějším – problematice videoher či imaginaci ve vztahu k nanoumění.

Pokud jde o výše uvedené keynote speakers, Noël Carroll promluvil o oceňování umění. Ve svém příspěvku odlišil dva významy pojmu ocenění, oceňování ve smyslu líbení se (*like something*) a oceňování jako přiřknutí hodnoty věci. Pro tento druhý význam zavedl pojem zhodnocení (*sizing up*), který má sloužit jako heuristický nástroj pro ocenění uměleckých děl. Lydia Goehrová se ve svém příspěvku věnovala příkladu červených čtverců Arthura C. Danta, jehož prostřednictvím přibližovala záměr své připravované knihy *Rudé moře / rudý čtverec (Red Sea / Red Square)* uchopit myšlenkový experiment Exodu ve filosofických textech. Přestože byl příspěvek omezen na Dantovu knihu *Transfigurace běžného (The Transfiguration of the Commonplace)*, monografie Goehrové by měla mít širší záběr a jejím cílem bude prokázat, v čem každý z myšlenkových experimentů selhává.

Mimo vystoupení keynote speakers stál za povšimnutí i příspěvek Jima Granta (Exeter College, Oxford) Kreativita jako umělecká hodnota. Grant ztotožňuje kreativitu s imaginativností (*imaginativeness*), která na rozdíl od jiných oblastí v umění přispívá k umělecké hodnotě. Dle Granta je imaginativnost hodnotou vyššího řádu vzhledem k tomu, že manifestuje znamenitost mentálního aktu.

Na konferenci vystoupilo celkem na šedesát pět mluvčích z více než dvaceti zemí. Konference Severské společnosti pro estetiku se tak neomezuje pouze na Skandinávii a Finsko, ale je otevřená badatelům z celého světa. Organizační tým Univerzity v Uppsale odvedl velmi dobrou práci a mohl pomyslnou štafetu předat norským kolegům. Příští ročník by se měl konat v termínu 8.–10. června v Bergenu, hlavním pořadatelem je katedra filosofie tamější univerzity.

Šárka Lojdrová

Konferencia Feeling, Valuing, and Judging: Phenomenological Investigations in Axiology

V dňoch 19. až 21. 5. 2016 sa v New Yorku uskutočnila konferencia Feeling, Valuing, and Judging: Phenomenological Investigations in Axiology, ktorú usporiadala The North American Society for Early Phenomenology spoločne s The Max Scheler Society of North America.

Témou konferencie boli fenomenologické výskumy v oblasti axiológie, estetiky a etiky v rannej fenomenológii v širšom kontexte a ich presah do súčasnej filozofie.

Konferencia prebiehala paralelne v dvoch sekciách, ktoré boli každý deň doplnené pozvanou prednáškou. Ťažisko príspevkov prvej sekcie tvorila etika, axiológia a sociológia Maxa Schelera. Druhá sekcia bola zameraná na axiologické výskumy Edmunda Husserla, jeho žiakov (Roman Ingarden, Edith Steinová), predstaviteľov tzv. mníchovskej fenomenológie (ako Moritz Geiger, Adolf Reinach, Johannes Daubert) a autorov ovplyvnených fenomenológiou (Aurél Kolnai).

S pozvanými prednáškami vystúpila trojica významných amerických fenomenológov: Anthony Steinbock, James Dodd a John Drummond. Steinbock vo svojej prednáške Surprise as Emotion: Between Startle and Humility predložil podrobnú fenomenologickú analýzu prekvapenia, ktoré chápe ako špecifický druh emócie odlišnej od zdesenia. Prednáška Jamesa Dodda s názvom The War Writings of Max Scheler and Edmund Husserl skúmala na podklade Schelerovej knihy *Génius vojny a nemecká vojna* a Husserlových prednášok *Fichteho ideál humanity* spôsob, akým sa títo autori vyrovnávali s problémom filozofickej odpovede na udalosti prvej svetovej vojny. Prednáška Johna Drummonda Emotions, Value, and Action mala za cieľ ukázať spôsob, akým predstavitelia rannej fenomenológie anticipovali zvýšený záujem o problematiku emócií v súčasnej filozofii.

S výnimkou dvoch príspevkov som sledoval príspevky druhej sekcie venované axiologickým výskumom Husserla, jeho žiakov a nasledovníkov.

Prvý deň to boli príspevky Adama Konopku, Henninga Peuckera, Williama Tulliusa, Roberty De Monticelli a Anny Donise. Konopka vo svojom príspevku Husserl's Early Material Axiology skúmal Husserlovu axiológiu v období rokov 1902 až 1920, ktorá je aj napriek svojmu odmietavému stanovisku k subjektivismu založená na aktoch čítania a nehodnotiacich predstavách. Peuckerov príspevok On Love and Other Reasons: How Should We Understand Husserl's Self-Criticism of His Formal Axiology? predstavil Husserlovu sebakritiku jeho rannej formálnej etiky a skúmal vplyv hodnôt ako *láska* na túto etiku. Tulliusov príspevok Axiology as First and Last Philosophy: Instinct, Value, and God in the Later Husserl skúmal Husserlove prednášky z etiky z rokov 1920 až 1924, pričom tvrdil, že axiológia nie je iba regionálnou ontológiou, ale taktiež propedeutikou pre etiku a všetky transcendentálne a fenomenologické vedy. De Monticelli v príspevku Experience, Normativity and Values: A Phenomenological Approach predstavila rôzne prístupy k otázke *normatívnej superveniencie* a pomocou pojmu *hodnoty* chápanej ako skúsenostného aspektu normativity ukázala spôsob, akým môže fenomenologický prístup založiť plnohodnotnú axiológiu a prekonať problémy, ktoré otvorila otázka normatívnej superveniencie. Príspevok Anny Donise Moritz Geiger and the Cheerfulness of the Colour Yellow: For a Phenomenological Hypothesis on the Origin of Values mal pomocou odkazov na dielo Moritza Geigera ukázať, že kvality ako teplota farby nie sú výsledkom intencionálnej aktivity a nenáležia ani jednotlivým predmetom, ale majú všeobecnú platnosť a sú tak schopné založiť podnetné skúmania v etike a estetike.

Druhý deň som vystúpil s príspevkom The Axiological Turn in Ingarden's Aesthetics, v ktorom som ukázal zásadnú zmenu v Ingardenovej estetike v rokoch 1931 až 1937, ktorú označujem ako *axiologický obrat* a jeho vplyv na následný vývoj Ingardenovej estetiky. Následne som sledoval príspevky Biaggia Tassoneho, Dennisa Skocza, Kimberly Baltzer-Jarayovej a Roberta Luzeckého. Cieľom Tassoneho prí-

spevku Franz Brentano and G. E. Moore on the Objectivity of Moral Judgments bolo ukázať, že porovnanie Moorovej a Brentanovej etiky odhaluje zaujímavé napätia v Moorovej etike. Skoczoz príspevok Value Theory, Austrian Economics, and an Ethics for Our Time sa zaoberal možnosťami prepojenia teórie hodnôt Carla Mengera s Husserlovou fenomenológiou. Príspevok Baltzer-Jarayovej On States of Affairs and Judgments: Daubert, Reinach and The Great Schism of Early Phenomenology sa venoval pojatiu stavov *vecí* v diele dvoch významných predstaviteľov mníchovskej fenomenológie Johanna Dauberta a Adolfa Reinacha, ktoré podľa nej anticipovali rozkol v rannej fenomenológii po roku 1913. Luzecky v príspevku Roman Ingarden's Concept of Ideal Meaning and the Concretization of Aesthetic Objects riešil spôsob, akým môže Ingardenovo pojmie hudobného diela osvetliť jeho pojmie ideálnych významov slov a vyšších významových celkov v literárnom diele.

Tretiemu dňu dominovali príspevky týkajúce sa Schelerovej sociológie s výnimkou príspevkov Daniela O'Shiela Emotion as Lived Value in Kolnai and Sartre a The Unity of Disgust and Its Existential Significance: A Closer Look at Aurel Kolnai's Essay *Disgust* Tomasa Šinkúnasa, venovaných koncepcii *hmu* v diele maďarského filozofa Auréla Kolnaiho. Konferenciu uzavrel príspevok Susi Ferrarello s názvom Practical Intentionality and Gefühlsintentionalität venovaný doteraz bližšie neprebádaným Husserlovým koncepciam *praktickej* a *afektívnej intencionality* naprieč jeho dielom od *Logických skúmaní cez Ideen I* po *Analýzy k pasívnym syntézam*.

Konferenciu Feeling, Valuing, and Judging: Phenomenological Investigations in Axiology hodnotím ako vydarenú, prínosnú a bohatú na kvalitné príspevky. Množstvo a rozmanitosť príspevkov dokazujú rozsah a význam axiologických úvah a výskumov v rannej fenomenológii a tiež ich aktualitu pre súčasné filozofické debaty v oblasti axiológie, etiky a estetiky.

Gabriel Marko

RECENZE

Pavel Zahrádka, *Heteronomie estetické hodnoty. Sociologická kritika filozofické estetiky,*

Host, Brno 2015, 239 s., ISBN 978-80-7491-490-4

Filosofie je jistě disciplínou, která s sebou nese pečeť nepraktického oboru. Oblast umění je pak sférou nepraktickou již na úrovni praxe, natož pak filosofická spekulace o ní. Tato dvojnásobná zbytečnost filosofické estetiky mnohdy vede k údivu nad tím, že někdo může brát její problémy vážně a nespokojí se pouze s tvrzením, že každému se líbí něco jiného, že něco právě přišlo do módy a něco z ní vychází. Sřtět této dvojí úrovně, na jedné straně filosofické spekulace, chtějící určit normy pro správné vnímání a hodnocení, a na druhé každodenní zkušenost proměnlivosti vkusu i hodnot, představuje jeden z hlavních problémů moderní estetiky.

Je zjevné, že výsledky současné sociologie jsou hozenou rukavicí normativní snaze tradiční filosofické estetiky. Ty za sebevědomou představou obecné platnosti estetické hodnoty opírající se o teorii nezaujatého postoje odhalují již ne tolik nezaujaté zájmy. Vycházejí od feministické estetiky, rozlišení mezi vysokým a nízkým uměním, postkoloniálních studií a v neposlední řadě i sociologické analýzy vkusu, odhaluje vliv sociálních a mocenských zájmů na estetické hodnocení a tvorbu uměleckého kánonu. Zdá se tak, že filosofická estetika jen povýšila určitou historicky podmíněnou teorii na univerzální princip, který implicitně podporoval zájmy vládnoucí třídy.

Pavel Zahrádka se ve své knize pokouší především o propojení výsledků kulturně sociologických oborů se současnou filosofickou estetikou v její analytické verzi.¹ Autor vychází od analýzy estetických pojmů Franka Sibleyho a rozšiřuje ji. Podle autora je třeba rozlišovat estetické pojmy, které užíváme v estetických soudech, do tří kategorií. První jsou čistě deskriptivní pojmy vyjadřující expresivní, behaviorální, afektivní či formální složky díla. Druhé čistě hodnotící pojmy jako krásný, kvalitní, ošklivý, které ovšem neurčují, v čem daná kvalita spočívá. Poslední skupinu tvoří pojmy hutné, tj. pojmy, u nichž splývá deskriptivní a hodnotící složka takovým způsobem, že jsou od sebe nerozlišitelné (například použití termínu elegantní podle autora nezávisí jen na mimoestetických kvalitách, ale i na postoji mluvčího). Filosofická analýza estetických pojmů tak dává za pravdu sociologické kritice v tom, že umělecká hodnota nepředstavuje obecně platnou autonomní hodnotu, jak se domnívala tradiční filosofická estetika. Naopak se ukazuje, že mnohé estetické pojmy, které používáme pro hodnocení uměleckých děl, mnohdy odrážejí životní styl člověka i jeho společenské podmínky. Zbytek knihy proto autor věnuje důsledkům heteronomie estetické hodnoty na úrovni epistemologické a ontologické.

Jestliže estetické pojmy odrážejí životní styl člověka a mají ve velkém počtu případů charakter hutných estetických pojmů, pak musíme podle autora očekávat dvojí. Buď spory, v nichž tyto pojmy používáme, lze jednoduše rozhodnout odkazem k vlastnostem díla, nebo – a to je podle autora většina případů – se nejedná o skutečné rozepře. Důvodem může být jednak skutečnost, že zdánlivý spor vzniká nezohledněním kontextu, z něhož oba účastníci sporu hovoří. Zde hraje roli skutečnost, že estetické pojmy odrážejí životní styl člověka v širokém slova smyslu. Zdánlivý spor tedy pramení z nerefektování odlišného životního stylu, který vytváří kontext estetického soudu.

¹ P. Zahrádka, *Heteronomie estetické hodnoty. Sociologická kritika filozofické estetiky*, Host, Brno 2015.

Za druhé se podle autora může jednat o tzv. bezchybné soudy, tj. soudy, které nelze rozhodnout poukazem k ověřitelnému faktu. Neověřitelnost má svůj původ naopak v hutném charakteru estetických pojmů, u nichž nelze právě odlišit deskriptivní složku, k níž by šlo poukázat, od složky hodnotící.

Jestliže se ovšem ve většině estetických sporů o skutečný spor nejedná, klade se otázka, oč v nich běží. Neukazuje se zde zjevně, jak jsem připomněl v úvodu, že filosofická estetika je jen nepraktickou spekulací bez reálných důsledků? Na této z hlediska tradiční estetiky jistě nové, ale zároveň nejisté půdě vykračuje Pavel Zahrádka správným směrem. Domnívám se, že tváří v tvář nelichotivé situaci, že totiž v estetických sporech z běžného pohledu většinou o nic nejde, se správně snaží o hlubší postižení toho, oč v estetických sporech běží. Sociologická analýza a pojmová analýza estetických pojmů totiž ukazují nesmyslnost estetických sporů pouze vzhledem k představě, že v nich běží o to rozhodnout, kdo má pravdu, ve smyslu shody určitého tvrzení s realitou. Co je podle autora naopak nutné udělat, je změnit svůj předpoklad ohledně toho, oč v estetickém sporu běží. Nejde totiž o reálné spory (spory o to, jak se to s věcmi má), ale o spory normativní, v nichž jde o „vyjasňování, prosazování či revizi naší formy života“.² Tedy nikoli o poznání, ale o porozumění.

Tento přístup autor pevně drží i vzhledem k otázce ontologie estetických vlastností. Zahrádka odmítá teorii superveniencie estetických hodnot na hodnotách mimoestetických. Naopak se sám domnívá, že dělení na mimoestetické a estetické vlastnosti a zdánlivé vysvětlování estetických mimoestetickými je pouze klamem. Důvodem je pro něj skutečnost, že mimoestetické vlastnosti jsou pro nás, pokud jsou právě subjektem hodnocení, estetické. Jde tedy o řečový kontext, v němž je daný objekt pojmenováván. Autor se proto kloní k funkčnímu pojetí estetických vlastností. V něm hraje důležitou roli řečový kontext (tón může být popsán jako hluboký, těžký nebo pomocí své frekvence, jde ale o týž tón popsán v různých řečových kontextech). I na úrovni ontologie estetických vlastností se tak Zahrádkovi ukazuje, že „hledání adekvátního ontologického modelu nás vede na scesti. Co je to estetická vlastnost, můžeme mnohem lépe vysvětlit z epistemologického hlediska. Estetické vlastnosti jsou intrinzní vlastnosti objektu, které jsou v dané kultuře pokládány za hodné naší pozornosti a ocenění.“³ Sama existence estetických vlastností, totiž co je a co není považováno za estetickou vlastnost, tedy spočívá v určité formě porozumění či způsobu života.

Zahrádkova kniha dává za pravdu sociologické kritice v tom, že odhalila jak nerealizovatelnost požadavku nezaujatého subjektu, tak především arbitrárnost, s níž byla nastavena kritéria estetické hodnoty a normativní podmínky na osobu kritika a jeho specifický postoj. Autor bere tyto výsledky vážně a snaží se dosledovat jejich důsledky ve spojení s filosofickou estetikou. Výsledkem je překvapivé zjištění, že v oné nepraktické oblasti filosofické estetiky, která je nepraktickým uvažováním zejména o nepraktické oblasti uměleckých děl, běží o samotné naše vztahování se ke světu. Pavlu Zahrádkovi se tak daří poukázat na to, že estetické rozepře „plní v pluralitní společnosti, která se nezakládá na nezpochybnitelné tradici či pevném společenském řádu, důležitou společenskou funkci. Estetické spory, které se ve svých důsledcích vedou o správnou či přijatelnou formu života, povětšinou nevedou na rozdíl od etických či náboženských rozepří k bezprostředním názorovým nebo mezilidským konfliktům. Mohou proto plnit úlohu pomyslného testovacího rozhraní pro vyřešení jiných normativních rozepří, například etických či politických sporů.“⁴ Zahrádkovo zajímavé propojení sociologie a filosofické estetiky neotvírá jen pozoruhodnou perspektivu na estetické spory, ale je rovněž napsáno velmi jasným jazykem, doplněným

² Tamtéž, s. 154.

³ Tamtéž, s. 188.

⁴ Tamtéž, s. 154.

o řadu aktuálních a pečlivě zvolených příkladů. Tento moment tak ještě podtrhuje a dokresluje význam estetických sporů v životě člověka v kontextu aktuálního dění.

Jan Josl

Jiří Koten, *Jak se fikce dělá slovy. Pragmatické aspekty vyprávění*,

Host, Brno 2013, 160 s., ISBN 978-80-7294-846-8

Kniha Jiřího Kotena je příspěvkem do neustávající debaty, jejímž středobodem je snaha podat definici fikce, přičemž na základě vybraných koncepcí, které podrobuje kritice, autor dává tušit, o jak komplexní a košatou diskusi se jedná. Vzhledem k tomu, že zájem o téma fikce a fikčnosti je v současné době příznačný spíše pro angloamerickou a německou oblast, má tato kniha už jen proto potenciál zaujmout na domácí scéně čestné místo. Těžiště knihy – a tudíž zároveň klíč, dle něhož jsou ty které teorie vybírány – však představuje samotný Kotenův návrh, jak otázku definování fikce řešit, a sice pokus o systematickou syntézu dvou základních přístupů. Na jedné straně toho, jež lze zastřešit otázkou „Co je fikce?“, a na straně druhé toho, který se táže, „Jak s fikcí zacházíme?“. První z perspektiv autor reprezentuje přístupem, který chápe otázku fikčnosti jako otázku po povaze „znamenání“ fikčních textů, respektive jejich významu či referentu, přístupem, který lze nazvat sémantickým. Konkrétními zástupci se pak stávají různé teorie možných/fikčních světů. Ty tedy spatřují fikčnost textu v jeho potenciálu rozvrhovat specifický fikční svět. Onen druhý základní možný náhled na fikci pak Koten shrnuje pod hlavičku pragmatického přístupu. Za jeho reprezentanty volí ty teorie, jež odvozují fikčnost textu od fikčnosti vyprávění,¹ tedy teorie řečových aktů, úžeji pak teorie předstírání. Oba přístupy, sémantický a pragmatický, přitom považuje za vzájemně komplementární, a celou knihu lze tudíž chápat jako snahu tuto komplementaritu a její explanační sílu demonstrovat – byť, jak naznačuje podtitul, je tak po většinu času činěno z hlediska pragmatického.

První kapitola představuje jistý úvod do problematiky a věnuje se především vysvětlení stanoviska sémantických teorií fikce, přičemž proti některým výtkám obhajuje legitimitu teorií fikčních světů. Kapitola druhá pak přechází k teoriím pragmatickým, respektive teoriím předstírání. Koten se zde zabývá předními autory tohoto myšlenkového proudu a ze strategií, na jejichž základě jednotlivé teorie volí a z jakých pozic je kritizuje, již prosvítá jeho vlastní záměr. Závěr, k němuž v této kapitole dospívá, lze formulovat následovně: fikční výpověď je skutečně jistým (specifickým) druhem předstírání, neboť „imituje“ faktuální diskurz. Autor předstírá, že vypráví o skutečných věcech a událostech, ačkoli má jeho výpověď pouze virtuální referent. Na druhou stranu je předstírání pouze jakýmsi prostředkem akce jiné, a to – jak autor následně deklaruje – formování fikčního světa. Od tohoto okamžiku se po zbytek knihy leitmotivem Kotenova výkladu stává výrok Gérarda Genetta: „Předstíráním, že pronášá tvrzení (o fikčních bytostech), romanopisec zároveň dělá něco jiného, totiž tvoří dílo fikce.“² Třetí kapitola si tedy klade otázku, jak konkrétně řečový akt, jež je základem fikční výpovědi, vypadá a co je pro něj oproti řečovým aktům ostatním specifické. Jinými slovy, Koten zde představuje svůj model fikční komunikace, jejímž prostřednictvím je fikční svět prezentován čtenáři. Za klíčový moment výkladu lze pak označit místo, kde autor na základě návrhů svých předchůdců (za nejbližšího inspirátora lze snad označit Marie-Laure Ryanovou) definuje fikční komunikaci jakožto komunikaci principiálně zdvojenou, „vrstvenou“.

¹ J. Koten, *Jak se fikce dělá slovy*, Host, Brno 2013, s. 23.

² Tamtéž, s. 45.

Právě zde totiž dochází k průniku oněch dvou přístupů k definování fikce. Na jedné úrovni je výpověď předstíráním, které se odehrává v našem, aktuálním světě, zatímco na úrovni druhé jde o výpověď sice, řekněme, autentickou, ovšem odehrávající se pouze ve světě fikčním. Na jedné rovině se tak jedná o komunikaci autora se čtenářem a na rovině druhé o komunikaci fikčního vypravěče a fikčního adresáta.³

Tím, jak taková komunikace probíhá ze čtenářského hlediska, se pak zabývá kapitola čtvrtá. Koten chápe čtení jako kooperativní proces, v němž jsou porušovány běžné komunikační zásady a v němž si výpověď – vzhledem k fikčnosti svého referentu – od čtenáře žádá, aby prostřednictvím textu „přistoupil na hru“, aby se „účastnil na světě fikce“ či aby se do něj „zanořil“.⁴ Fikční výpověď je tedy označena za výpověď s dvojitou ilokuční platností, neboť ji čteme zároveň jako jazykové dílo vytvářené autorem a zároveň – díky přistoupení na hru – jako vypravěčovo vyprávění.⁵ Na základě těchto závěrů se pak autor v následující kapitole pokouší fikci zařadit do taxonomií řečových aktů různých autorů a pečlivě promýšlí důsledky takových klasifikací, aby ji nakonec – poměrně originálním způsobem – vymezil jako druh nepřímého řečového aktu, nepřímé deklarace, kdy „přímý ilokuční akt, který „nese“ nepřímý akt, se vztahuje k fiktivnímu mluvčímu, zatímco nepřímý ilokuční akt [jímž je tvořen, resp. deklarován fikční svět] se vztahuje ke skutečnému mluvčímu, autorovi“.⁶ Šestá kapitola se pak zákonitě vrací ke schématu a struktuře fikční komunikace s ohledem na její principiálně zdvojený charakter a Koten zde jeden po druhém rozebírá její čtyři účastníky: autora, vypravěče, fikčního adresáta a čtenáře. Autor se čtenářem jakožto skuteční aktéři komunikace navíc dostávají své textové „dvojníky“, autora a čtenáře implikovaného. Jelikož je empirický autor (empirickému) čtenáři principiálně nedostupný, vytváří si ten model autora na textovém základě – ovšem rovněž i na základě svých předchozích vědomostí a zkušeností jak o spisovateli, tak o jeho době, milieu atd.⁷ Implikovaným čtenářem se pak – rovněž ve shodě s běžným územ – rozumí představa jakéhosi vhodného či ideálního čtení, kterou v sobě text skrývá. Pokud jde o situaci uvnitř fikčního světa, zatímco ve chvíli, kdy Jiří Koten definuje kategorii vypravěče jako narativní funkci (a důsledně se tedy vyhýbá jeho personifikaci),⁸ se obrací ke „klasické“ naratologii, proto, aby vymezil fikčního adresáta (jenž je rovněž ve většině případů nevyjádřený), sahá po kognitivních teoriích fikce a literatury. Výsledkem je představa procesu čtení, v jehož rámci čtenář na základě autorova sdělení či komunikace vstupuje do fikčního světa a stává se *svědkem* komunikace mezi vypravěčem a fikčním adresátem. Slovy Jiřího Kotena: „Fikce vzniká tím, že čtenář je informován o řečovém aktu, který vykonává vypravěč.“⁹

Kniha *Jak se fikce dělá slovy* čtivou formou představuje zajímavou koncepci na pozadí věcné a zasvěcené analýzy a kritiky relevantních teorií fikčnosti a literatury. Kotenovým hlavním záměrem je tedy ukázat potenciál, který skýtá definování fikce na základě specifického řečového aktu, a propojit tak výše nastiněným způsobem pragmatické hledisko se sémantickým. Čtenář se však možná neubrání dojmu, že autor místy poněkud klouže po povrchu, že ono *propojení* je v samotné knize pouze naznačeno. Proto nejsou některé implikace, které s sebou taková kombinace nese, možná vzaty v potaz tak, jak by si zasluhovaly, a zbývá doufat, že se k nim autor vrátí ve svých dalších pracích. Ačkoli totiž v tomto místě teoretický výklad v zásadě končí, může se zdát, že jedna základní otázka byla teprve načata – a sice, jaký je ze čtenářského hlediska vztah mezi dvěma rovinami čtení a co jsou tyto roviny vlastně zač. Nebylo

³ Tamtéž, s. 61.

⁴ Tamtéž, s. 66.

⁵ Tamtéž, s. 142.

⁶ Tamtéž, s. 96.

⁷ Tamtéž, s. 99.

⁸ Tamtéž, s. 109.

⁹ Tamtéž, s. 114.

by jistě legitimní vyčítat autorovi, že nevěnuje dostatek pozornosti něčemu, co nebylo jeho cílem, a je skutečně pravda, že těžiště Kotenovy práce spočívá zjevně spíše v tom podat ucelený a univerzální model fikční komunikace než zachytit dynamiku procesu čtení. Na druhou stranu však v knize nalezneme řadu náznaků a především pak kapitolu (čtvrtou) „Čtení a prožívání narativních fikcí“ a rovněž kapitolu poslední (sedmou) „Apendix: Počátky vnitřního monologu v české literatuře“. Ta je, již dle názvu, jakýmsi dodatkem k teoretickému tělu knihy či praktickou ukázkou a představuje zajímavý exkurz do výstavby a vývoje české literatury 19. století. Koten zde však zároveň promýšlí otázku realismu v literatuře – nikoli literárního směru, nýbrž schopnosti působit „realisticky“ a vykreslit tak přesvědčivě psychologii postav. Dochází k závěru, že veškeré způsoby prezentace vnitřních dějů postav jsou stejně „literární“ a některé jen – díky tomu, že vyprávěč nahlíží protagonistům přímo do mysli – budí zdání větší autenticity či autority zaštitěné spolehlivým vyprávěčem.¹⁰ Koten se tak zároveň dotýká zajímavé otázky literárních či narativních konvencí, která však bohužel zůstává v rámci jeho teorie spíše nerozvinuta. Jedná se přitom o poměrně palčivý problém, s nímž se potýkají ty teorie fikčních světů, jež – stejně jako sám autor – pracují s představou „účasti ve světě fikce“ či „zanoření“. Spolu s takovým pojetím participace totiž zákonitě vyvstává otázka, jaká míra „realismu“ (a co tento termín vlastně v tomto smyslu znamená) je nutná pro to, aby se čtenář mohl do světa fikce ponořit tak, jak to po něm tito teoretici vyžadují, a prožívat jej „stejným“ způsobem, jako by to byl svět reálný (a to přinejmenším emočně, pouze s vědomím, že pro trpící postavy nemůže nic udělat, a proto se o to ani nesnaží).¹¹

Například Kotenova poznámka, že „[nevěrohodná promluva postav] sama nedokáže maskovat, že její funkce nespočívá v řečovém jednání, nýbrž v potřebě charakterizovat postavy či poskytnout o nich ‚nezbytné‘ informace čtenářskému publiku mimo fikční svět“,¹² mívá, zdá se, tím směrem, že se lze na základě neuměle zpracovaného či archaického projevu postavy do daného fikčního světa „zanořit“ jen stěží. A jestliže uvažujeme o fikční výpovědi (čtení fikce) jako o výpovědi s dvojitou ilokuční silou, je třeba se v tuto chvíli ptát: pokud se čtenář do fikčního světa nedokáže „dostat“ a zůstává na rovině autor–čtenář (respektive u ní prodlévá), znamená to, že fikční komunikace selhala – jako by tomu zřejmě bylo v případě metafory, již Koten k fikci přirovnává¹³ –, či se jedná o dvě (alespoň heuristicky) oddělitelné roviny interpretace, mezi nimiž čtenář jaksi osciluje? A jaká je v tomto schématu role žánru či intertextových narážek, aluzí, citací? Mohou si podržet svou funkci, která není primárně „iluzivní“, a přitom nějak „prosáknout“ do fikčního světa a podílet se na jeho podobě? Jaký vliv na rekonstrukci fikčního světa čtenářem mají vstupy samotného autora či jeho glosy, které jsou dle Kotena „součástí narativního textu, nikoliv fikčního vyprávění“?¹⁴ Stručně řečeno, má-li být součástí definování fikce rovněž charakteristika toho, jak s textem zacházíme,¹⁵ zdá se, že i na takové otázky je třeba hledat odpověď.

Aneta Benešová

¹⁰ Tamtéž, s. 140.

¹¹ Tamtéž, s. 66–70.

¹² Tamtéž, s. 100.

¹³ Tamtéž, s. 97.

¹⁴ Tamtéž, s. 103.

¹⁵ Tamtéž, s. 141.

ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE
PHILOSOPHICA ET HISTORICA 1/2017

STUDIA AESTHETICA

Vydala Univerzita Karlova
Nakladatelství Karolinum, Ovocný trh 560/5, 116 36 Praha 1
www.karolinum.cz
Praha 2016
Obálku navrhla a graficky upravila Kateřina Řezáčová
Sazba: DTP Nakladatelství Karolinum
Vytiskla tiskárna Nakladatelství Karolinum
ISSN 0567-8293 (Print)
ISSN 2464-7055 (Online)
MK ČR E 18598

Objednávky přijímá Filozofická fakulta Univerzity Karlovy,
nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1 (books@ff.cuni.cz)
Distributed by books@ff.cuni.cz

**HELENA HONCOPOVÁ, JOSHUA MOSTOW,
MAKOTO YASUHARA (EDS.):
KNIHA VĚJÍŘŮ**

Praha, Karolinum 2016, vázaná, 216 str., 1. vydání, cena: 420 Kč

Unikátní rukopis sbírky 120 japonských básní ilustrovaných v kartuších ve tvaru vějířů z konce 16. století je nejrozsáhlejším dochovaným originálem žánru tzv. knih vějířů (ógi no sōshi) na světě. V roce 1906 ho přivezl ze své první cesty do Japonska český spisovatel a sběratel Joe Hloucha (1881–1957) a posledních šedesát let je opatrován ve Sběrce orientálního umění Národní galerie v Praze. Básně obsažené v rukopisu přeložila a do japonského literárního i výtvarného kontextu zařadila Helena Honcoopová, bývalá ředitelka Sběrky orientálního umění, ve spolupráci s Joshuou S. Mostowem, světoznámým odborníkem na starou japonskou poezii, a Makoto Yasuharou, japonskou badatelkou z tokijské univerzity Rikkyó.

ISBN 978-80-246-3511-8

