

- 14 S. Averincev, *Poetika rannebizantijskoj literatury*, Moskva 1977.
- 15 P. Florenskij, *Obratnaja perspektiva* (1922), in: *Trudy po znakovym sistemam*, III, 198, 1967 a *Analiz prostirannosti v chudožestvenno-izobrazitel'nykh proizvedenijach* (1921–24).
- 16 E. Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig–Berlin 1924.
- 17 A. Chastel, *The Sack of Rome 1527*, Princeton 1983.
- 18 H. Focillon, *Vie des formes*, Paris 1934, (čes. *Život tvarí*, S.V.U. Mánes, Praha 1936).
- 19 G. Kubler, *The Shape of Time. Remarks on the History of Thing*, New Haven 1962.
- 20 N. Elias, *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*, Neuwied–Berlin 1969.
- 21 Id., *Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. I. Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes. II. Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation*, Basel 1939.
- 22 Například současný zájem o takového myslitele, jako byl v 17. století jezuita Baltasar Gracián, autor nejslavnějšího pojednání o společenském chování z doby baroka *Oracolo manuale*, může být srovnávána s významem, který má v dnešní kapitalistické společnosti konkurenční reklama a tvorba image, (čes. *Příruční orokulum a umění moudrosti*, Votobia, Olomouc 1998).
- 23 N. Elias, *Die Gesellschaft der Individuen*, Frankfurt a. M. 1987.
- 24 R. Arnheim, *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*, Berkeley–Los Angeles 1954.
- 25 Zkoumání *pattern* v dekorativním umění se věnoval E. H. Gombrich v *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*, Oxford 1979.
- 26 R. Arnheim, *Visual Thinking*, Berkeley–Los Angeles 1969.
- 27 H. U. von Barthasar, *Herrlichkei. Eine theologische Aesthetik*, v pěti svazcích, Einsiedeln 1961–69.
- 28 V protestantskému rozlišuje Baltasar nejméně tři rozdílné postoje vůči estetice: za prvé filozofický postoj v klasickém, humanistickém a liberálním smyslu Hegelově, za druhé estetický postoj Kierkegaardův a konečně za třetí filozofický postoj ve smyslu antiformálního a dynamického K. Bartha a G. Nebela. Pouze tuto poslední tendenci Baltasar ve svém díle částečně uznává.
- 29 A. K. Coomaraswamy, *Selected Papers. Traditional Art and Symbolism*, Princeton 1977.
- 30 I v Orientě (ve starém indickém umění, v buddhismu, v perském umění) se nacházejí nekonické směry, ale ty podle Coomaraswamyho nemají onu strohost a absolutnost, jakou mají na Západě, právě proto, že pojeví formy jako *nana-rupa* vyhleduje jakýchkoli protiklad mezi smyslovým a nadsmyslovým světem.
- 31 M. McLuhan, *Understanding Media*, New York 1964, (čes. *Jak rozumět médiím*, Odeon, Praha 1991).
- 32 Obdobný požadavek na účast uživatele nacházíme v poetikách a v dílech, která podrobil zkoumání E. Eco v *Opera aperta*, Milano 1962.
- 33 M. a E. McLuhanovi, *Laus of Media. The New Science*, Toronto 1988.
- 35 Tento postoj velmi energicky zastává G. Debord v *La société du spectacle*, Paris 1967.
- 25 J.-F. Lyotard, *Après le sublime, état de l'esthétique*, in: L'inhumain. Causeries sur le temps, Paris 1988.
- 36 Id., *Amna minima*, in: *Moralités postmodernes*, Paris 1993.
- 37 Id., *L'inhousiasme. La critique kantienne de l'histoire*, Paris 1986.

Kapitola třetí

Estetika a poznání

Estetická pravda a autoreferenčnost

Estetika života a estetika formy, jimiž jsme se zabývali doposud, mají obě původ u Kanta. Nic takového však nelze říci o estetice poznávací, tedy té části estetiky 20. století, jež považuje umění za nositele pravdy, jeho úkol v zásadě za gnozeologický stejně jako hodnotu, kterou mu přisuzuje. Kant totiž tuto eventualitu výslovně odmítl; podle jeho názoru estetický soud nepřináší o objektu vůbec žádné poznání (ani nejasné); ani soud o krásnu, ani soud o vznešenu si nemohou činit nárok na poznání předmětu.¹ Různí jiní filozofové 18. a 19. století však byli odlišného názoru; Baumgarten, zakladatel estetiky jako samostatného oboru, ji považuje za tu část gnozeologie, která se zabývá smyslovým poznáním, na rozdíl od logiky, týkající se poznání rozumového; Schleiermacher vračí estetice poznávací funkci a klade přitom důraz na úlohu, jakou umění sehrálo v poznávání zvláštního; a konečně podle Hegela je umění spolu s náboženstvím a filozofií momentem absolutního ducha, a představuje tudíž jeden z nejvyšších historických projevů pravdy.

Tato tendence zaznamenává silný rozvoj ve 20. století. Mimořádný úspěch fyzikálních a přírodních věd ubírá filozofii na významu a kreditu, což u mnoha filozofů vyvolává proti nim reakci; kladou si otázku, zda tyto vědy skutečně mají monopol na vědění, jak se domníval Kant. Ještě větší nebez-

pečí hrozí filosofii rozšířením vědeckých metod na obory s humanistickou tradicí; rozvoj psychologie, antropologie a sémiotiky jako by odebíraly filosofii obecně a estetice zvláště celá vědní pole. Místo zájmu o skutečné filosofické novinky, které humanitní vědy přinášejí, nastupují různé strategie reagující na jejich šíření a většinou upírající legitimitu jejich poznatků; celé filosofické proudy jako novohegelianství, fenomenologie a hermeneutika se utvářejí na bázi, která je reakcí na humanitní vědy, s úmyslem doložit geneologický primát filosofie. Tyto proudy zaujímají k estetice různé postoje: jednou ji připisují nesmírně významnou úlohu, v níž má konkurenční humanitní vědy poraziť na hlavu; jindy ji překonávají novými filosofickými přístupy k umění, které jsou pro posílení podstaty uměleckého jevu považovány za vhodnější než estetická tradice. Od „tvrdé linie“ novohegelianství, fenomenologie a hermeneutiky se výrazně odlišuje „měkká“ strategie takových myslitelů, kteří jako Cassirer humanitní vědy odvrhují a kladou přímý důraz na přibuznost věd fyzikálních a přírodních s uměním.

Poznávací estetika nabízí tedy ve 20. století poměrně široké a různorodé panoráma; výrazně rozdílné filosofy a badatele spojuje jedině: požadavek přiznat umění hodnotu pravdy. Otázka, již si kladou všichni, může být formulována takto: jakého typu poznání je umělecká zkušenost nositelkou? Zamysleme-li se však nad tím, je to dost podivná otázka. Nezdá se mi, že by se těšila nějaké zvláštní pozornosti umělců a básníků moderní doby; nepochybně odpovídá touze velebit umění 20. století, ale filosofie jako by se jen čas od času starala tomuto přání vyhovět. Právým motorem poznávací estetiky je jedna výlučně filosofická starost, ne nepodobná té, jež zavedla přičinu ke vzniku estetiky v 18. století: tenkrát šlo o to, povznést smyslové na úroveň poznání a do filosofického systému zahrnout takzvané „nižší“ schopnosti,² kdežto nyní jde o to, prosadit zásadně teoretický charakter umění a pod pravomoc filosofie znovu zahrnout ta území, jichž se zmocnily humanitní vědy. Tím nechci nikterak snižovat význam estetických řešení, s nimiž přišly novohegelianismus, fenomenologie a hermeneutika; v době, která se stavěla k filosofii nepřátelsky, navrátili je jejich stoupenec pod záštitu filosofického myšlení celá pole poznání a především prosadili nezávislost umělecké zkušenosti na empirických přístupu, často omezujících a banalizujících. Přesto se člověk těžko zbavuje dojmu, že cena zaplacená za tyto geniální strategické operace je příliš vysoká; teoreticky glorifikovat umění odpovídá požadavkům, které jsou více filosofické než umělecké. Hlásat poznávací charakter umění znamená

nejen přisuzovat umění cosi, co je vlastně příliš nezajímavé, ale navíc do něho vložit požadavky a problémy, které mu jsou cizí; filosofie nakonec v umění nenalézá nic jiného než samu sebe. V poznávacích estetikách nehodlá filosofie pochopit to, co je jiné než ona sama, nýbrž hledá a nachází samu sebe. Toto odkazování na sebe, tato autorferenčnost, toto cirkulování představuje, zdá se, falešný předpoklad těchto estetik: hovoří o něčem jiném, ale ve skutečnosti hovoří o sobě, protože v podstatě tvrdí, že pravým poznáním je sebepoznání. Z toho vyplývá, že pravda umění není v něm samotném, ale ve filosofii, jež je interpretuje; tak se filosofické myšlení stává nositelem pravdy, již se umění nedokáže dobrat samo nebo si jí alespoň bez pomoci filosofie nemůže být plně vědomo. Zdáhivou glorifikací umění je nakonec zdůrazněna jeho nedostatečnost.

Estetika jako intuitivní poznání

Hned na počátku 20. století dospívá poznávací estetika k jedné ze svých nejpádnějších a nejradikálnějších forem vyjádření v díle Benedetto Croceho (1866–1952): v knize *Estetika vědou výrazu a všeobecnou lingvistikou* a následujících spisech³ vypracovává Croce složitou, originální teorii, která estetice připisuje naprosto prvořadou úlohu.

Croceho východiskem je tvrzení, že intuice a výraz jsou totožné; tím mezi sebou pevně a neoddelitelně provázal schopnost v zásadě poznávací, jakou představuje intuice (ve filosofické tradici považovaná za formu vědění, které je v bezprostředním vztahu se svým předmětem), a princip v podstatě aktivní, jakým je výraz (ve filosofické tradici považovaný za vnější projev čehosi). Aby mohl k takovému ztotožnění dospět, musel poněkud změnit tradiční význam příslušných termínů: intuice (jež je pro Croceho synonymem umění) ztrácí svou kontemplativní povahu a nabývá povahy aktivní, přičemž výraz (rovněž ztotožňovaný s uměním) nemůže být jednoduše projevem čehosi niterného, co si uchovává své bytí nezávisle na vnějším zjevu. Jinými slovy řečeno, intuitivní představa neexistuje dříve než její výraz, není na něm nezávislá; výraz není fyzickým převodem intuice, protože bez sebe navzájem neexistují. Podle Croceho je intuice bez výrazu naprosto nemyslitelná; to na jedné straně diskvalifikuje všechny, kteří tvrdí, že mají úžasné niterné zážitky, ale nikoli schopnost, čas či příležitost je projevit; a na druhé straně přiznává ideální niterný význam uměleckým formám, kte-

ré nikdy nemohou být pouze výsledkem technické činnosti nebo čistě přírodním jevy. Tím je také hned vyloučeno jakékoli spiritualistické pojetí, považující intuíci za cosi vznešeného a nezobrazitelného; Croce se vyjadřuje uštěpáčtě o náboženské či mystické estetice, která „upomíná na nemoci, nebo jesti politického rázu“.⁴ Neexistuje natolik čistá krása, aby se obešla bez výrazu. Zároveň však odsouvá i jakékoli ryze technické či naturalistické pojetí umění; estetická zkušenost nemá nic společného s vnějším projevem, reprodukováním či komunikací, což jsou činnosti praktické, a nikoli teoretické. Zrovna tak vylučuje Croce možnost přirozeného krásna: neexistují krásné věci, protože krásno není věc, nepřislouží věcem, nýbrž činnosti člověka, jeho duchovní energii. Neexistuje žádná takzvaná „přirozená krása“, na niž by umělec něco nepochybně opravil.

Zatímco Kant rozlišoval tři duševní schopnosti (teoretickou, praktickou a estetickou), Croce se omezuje na dvě základní formy ducha: teoretickou (jež obsahuje estetickou formu a formu logickou) a praktickou (zahrnující formu ekonomickou a etickou). Estetika nemá tedy nic společného s praxí, z té nejzejde poznání, nýbrž čin; na základě teoretické formy člověk věci chápe, na základě formy praktické je méně. Proto Croce zahrnuje také všechny teorie, které spojují estetiku s čímkoli praktickým; zvlášť energicky hájí svobodu umění vůči jakýmkoli morálním nárokům. Odlišovat morální díla od děl nemorálních je stejně nesmyslné jako „považovat za morální čtverce a trojúhelník za nemorální“.⁵ Obraz o sobě není morálně ani chvalohodný, ani zavrženíhodný. Mnohem těžší je však ubránit nezávislost estetiky na rozumovém poznání; ale i v tomto bodě je Croce kategorický: rozumové poznání je vždy realistické, to znamená, že chce stanovit realnost či ireálnost vlastního předmětu, kdežto intuitivní poznání se nestará o to, zda je obraz reálný či nikoli. Intuitivní poznání bere obraz jako pouhý obraz. Rozlišovat v umění pravé od nepravého je stejně seestné jako morálně souditi: doménou umění je fantazie. V tuto chvíli vystává otázka, kterou lze formulovat takto: v čem spočívá teoretická hodnota poznání, které absolutně nepřihlíží k pravdivosti či nepravdivosti? Třebáže je umění poznáním individuálna, může si činit více než oprávněný nárok na univerzálnost. Na čem se zakládá? Vedle intuíce a výrazu sem vstupuje ještě třetí prvek: cit. Na rozdíl od bezprostředního citění je cit, jehož je umění výrazem, platiný univerzálně; přesahuje a proměňuje specifické zvláštnosti emoční a afektivní zkušenosti jedince. Croce mu přisuzuje kosmickou, totální dimenzi; v každém uměleckém díle je znázorněn celý svět.⁶ Proto umění nutně zauji-

má odtažený postoj k vášním a dosahuje stavu, který je teoretický právě tím, že nepřihlíží k empirickým zážitkům umělce; je to totéž, co se v antice označovalo termínem „katarze“ a v moderní době teorií „neosobnosti“ umění.⁷ Všechny tři základní prvky estetické zkušenosti, intuíce, výraz a cit, spojuje jakási „syntéza a priori“; cit totiž nemá být brán jako nějaký zvláštní emocionální obsah, nýbrž jako pohled na svět *sub specie intuitionis*,⁸ to znamená pohled osvobozený od rozkoše a bolesti, od touhy a strachu.

Croceovský systém má však ještě další stránky, které si zaslouží pozornost, neboť ukazují rozsáhlou oblast estetiky. V dnešním čtenáři vzbuzuje úžas především tvrzení, že neexistuje jiné poznání než umění a filosofie. Historii považuje Croce ve svých raných dílech za bližší estetice než logice; nehledá totiž zákonitosti ani pojmy, nýbrž předpokládá intuíci, a tedy spadá do obecného pojetí umění. Rozlišení, které činí mezi reálným a nereálným, závisí na paměti (tedy na porovnání různých druhů intuíce), nikoli na pojmu pravdy a nepravdy. To, co se reálně stalo, je stejně jako to, co jsme se pouze domýšleli, předmětem intuíce a paměti, nikoli konceptuálního vědní.⁹ Co se tzv. „přirodních věd“ týká (mezi něž patří i psychologie), nejsou to v pravém slova smyslu vědy; v tom, co je v nich pravdivé, jsou součástí buď historie, nebo filosofie. Lingvistika je naprosto totožná s estetikou, jež monopolizuje celý okruh nekonceptuálního vědní.

Na rozdíl od Hegela, jemuž bývá často vytýkáno, že umění klade pod záštitu konceptuálního poznání, prosazuje Croce důrazně nezávislost umění na filosofii: umění se bez potíží obejde bez filosofie, nikoli však opačně, tedy pojem nemůže být bez výrazu. Co se praktických forem týká, ekonomiky, jejímž cílem je užitečnost, a morálky, která usiluje o univerzálnost, jejich předpokladem jsou teoretické formy. Vyplyvá z toho, že estetika je jednou formou ducha, která je na ostatních nezávislá. Pokud je lingvistický výraz už sám o sobě teoretickým aktem, pak z toho plyne, že řeč je tvůrčí akt; jazyky neexistují reálně mimo umělecká díla, v nichž existují konkrétně. Jen zřídka byla estetice připisována tak velká historická a společenská úloha. Tento význam se projevuje i v negaci osklivého; jestliže je krásno totožné s výrazem, pak neexistuje výraz, který by neobsahoval nějaký stupeň krásy.

U Croceho zaujme shoda idealismu a imanence, objevující se například v zajímavém srovnání estetiky s ekonomikou, které jsou obě považovány za „světské vědy“ ve středověku neznámé, vzniklé v moderní době z radikálně antiasketického a antitranscendentálního postoje.¹⁰ Croce uznává naprostou samostatnost estetiky ve vztahu k logice a zrovna tak pl-

ně osamostatňuje hledání užitečnosti, která je základem ekonomiky (ztožňované s politikou), ve vztahu k morálce a pozdvihuje je do kategorie čistě duchovní. Všechna velká pojetí moderní filosofie – poznamenává Croce – se rodí z těchto dvou věd, bez nichž by se nemohlo dospět k dialektické logice, vědě konkrétního univerzálna.

A konečně bychom měli upozornit i na Croceho ztotožňování ducha a vkusu, tvůrčí činnosti umělce a reprodukční činnosti konzumenta uměleckého díla; Croce totiž tvrdí, že jak tvůrce, tak konzument umění jsou účastníky téže lyrické intuíce, která představuje to základní. Největší význam tak Croce připisuje zkušenosti z četby poezie, z pohledu na figurativní díla, z poslechu hudby. Tyto činnosti se zkrátka vyrovnají činnosti básníka, malíře, hudebníka. Není tedy žádný zásadní rozdíl mezi napsáním *Běžské komedie* a jejím čtením? Mezi oběma činnostmi existují pouze „rozdílné okolnosti“¹¹ Jen zřídka byl v dějinách estetiky požitek z uměleckého díla hodnocen tak vysoko; a zrovna tak zřídka byla umělcí přisuzována úplná a totální schopnost soudu. Croceovská estetika počíná s inteligentním publikem a třídou vzdělaných umělců a zároveň je i vytváří; je v organickém vztahu k umělecko-literární kultuře, která po filosofii žádá ospravedlnění svých vlastních základů. Zařazení estetiky do teoretické duchovní sféry představuje tedy v podstatě nutnou strategickou volbu; a zásadou Croceho je, že tak důrazně prosazoval a hlásal existenci teoretické zkušenosti, která je zcela nezávislá na rozlišení mezi pravdivým a nepravdivým. Croce tak zachoval velený ráz a svobodu umění a zároveň je ochránil před morálními a konceptuálními obavami, které by do něho mohly proniknout; znamenitým (a možná nedostizným) způsobem se mu podařilo zaručit společenský význam i naprostou samostatnost estetické zkušenosti a současně jí dodat schopnost se šířit a mít propedeutický charakter ve vztahu ke všem ostatním lidským činnostem.

Estetika jako intencionální poznání

Podle Croceho může tedy existovat poznávací zkušenost, která nehledí na rozlišování pravdivého a nepravdivého, a tou je estetická intuíce. Podle německého filosofa Edmunda Husserla (1859–1938) je podobná zkušenost nejen možná, ale představuje i základní charakteristiku filosofického poznání, zásadně odlišného od vědomostí přírodních věd a psy-

chologie. Podle Husserla se totiž filosofie utváří jako „rigorózní věda“ právě prostřednictvím „fenomenologické epoché“, nepřihlížející k existenci věcí na světě a dokonce ani k existenci světa vůbec. Pro Husserla je možné uchopit esenci věcí pouze pomocí „eidetické intuíce“, jež staví jejich existenci stranou a stejně tak vylučuje i každý psychologický aspekt. Charakteristikou filosofického poznání je právě „intencionálnita“, tedy odkaz k objektu odlišnému od poznávajícího subjektu.

Nemůžeme si nepovšimnout blízkosti husserlovské teorie poznání a charakteristických rysů, které celá tradice myšlení (Kantem počínaje) přisuzovala estetické zkušenosti: akt, jímž se ve „fenomenologické epoché“ realita světa vyřazuje, připomíná „bezzájmovost“ přisouzenou Kantem estetickému soudu nebo Schopenhauerovu estetickou kontemplaci. Husserl sám si byl této příbuznosti vědom; přestože mu byla estetická otázka v zásadě cizí, v jednom dopisu z roku 1907 poukazuje na hlubokou shodu mezi fenomenologickou metodou a estetickou intuící.¹² Obě požadují zásadně rozdílné stanovisko, než je stanovisko „přírodní“, umělecké dílo stojí na opačném pólu než jakékoli existenciální tvrzení i než jakékoli cílení či chtění čehosi reálného. Činnost umělce se podobá činnosti fenomenologa, ale nikoli činnosti psychologa nebo antropologa; realita světa je umění stejně jako filosofii lhostejná. Ani umění, ani filosofie nepřijímá nějakou existenci jako „předem danou“; důležitá je pro ně zjevnost, tedy předmět předvedený vědomí ve své podstatě. Přesto však mezi filosofem a umělcem zůstává určitý rozdíl: zatímco filosof chápe smysl jevu na základě pojma, umělec má sklony se ho dobrat intuitivně.

Estetická otázka byla středem zájmu polského badatele Romana Ingardena (1893–1970), autora monumentálního *Uměleckého díla literárního*.¹³ Z „esenci“ se zde stávají „metafyzické vlastnosti“ zkušenosti; ty se v běžném životě prezentují v minimální míře. Pouze umění nám může prostředkovat pokojné rozjímání nad nimi. V umění se metafyzické vlastnosti nerealizují, nýbrž konkretizují a odhalují. Jaký typ poznání nám však umění poskytuje? V jakém smyslu lze hovořit o „pravdě“ v uměleckém díle? Ingarden nejprve vyloučil obecnější významy, jimiž lze tento výraz chápat (pravda faktu, pravda objasňující, objektivní souvislost), načež dospěl k tvrzení, že pravda umění spočívá v „bytostné souvislosti mířící k intuitivní sebeprezentaci“.¹⁴ Ale jak jde dohromady tato autorprezentativní dimenze s hlavním želzkem v ohni fenomenologické metody, intencionálnitou, která je přesným opakem jakékoli autoreferenčnosti? Je třeba rozlišovat

mezi „metafyzickými vlastnostmi“ a uměleckým dílem; umělecké dílo v žád-
ném případě není ontologicky samostatnou entitou, která by se mohla ho-
nosit takovým stupněm samostatnosti, jaký představuje autoreference. Ce-
lá Ingarđenova kniha naopak směřuje k tomu, aby zdůraznila heteronymní
a intencionální charakter literárního díla, jež je složitou, polyfonní entitou
rozčleněnou do čtyř heterogenních vrstev (vokální lingvistické formace, vý-
znamová jednotka, různé schematizované vize a zobrazené předmětnosti).
Vyplyvá z toho, že ontologický statut umění je tak říkajíc někde mezi reali-
tou a ideálností. Ingarđenova intelektuální strategie je dvojího zaměření.
Na jedné straně chce zřetelně oddělit umění od naturalistické a psycholo-
gické danosti: estetická zkušenost v sobě nese existenci určitěho odstupu od
skutečnosti; například výpovědi, vyskytující se v literárním díle, mají pou-
ze kvazi soudovou povahu. Na druhé straně Ingarđen nemá v nejmenším
úmyslu ztotožňovat umění s esencí; dílo má být založeno na jevech zdáhlí-
vě vnějškových, zevních, jako je vokálně-lingvistická vrstva; takové jevy se
považují za nedílnou součást díla a brání jeho transpozici do kontextů čis-
tě ideálních, a nikoli intencionálních.

Tyto dva aspekty velmi důrazně podpořil německý filosof Nicolai
Hartmann (1882–1953) ve své *Estetice*,¹⁵ která je nejvýznamnějším pro-
duktem fenomenologické estetiky. Také Hartmann si klade otázku o po-
znávacím charakteru estetiky. Jeho odpověď je působivá: tento požadavek
na poznávací funkci se týká pouze estetiky jako filosofické vědy o krásnu,
ale absolutně se nevztahuje ani k tvůrci, ani k uživatelí uměleckého díla.
Hartmann se staví kategoricky odmítavě k tomu, že by umělecká zkušě-
nost sama o sobě znamenala způsob poznání. Umění nemá s poznáním nic
společného; je pouhým objektem určitého vědění, které ani umělec, ani
uživatel nepotřebují; a tím je právě estetika. Hartmann tak zachovává in-
tencionální povahu estetického vědění, které se v žádném případě nemůže
zotožňovat se svým objektem. Umění je cosi příliš složitého a tajemného,
aby to mohlo být vyřešeno filosofií.

Z Hartmannova estetického přístupu zaznívá husserlovská výzva ob-
racet se přímo na „věci samé“. Podle jeho názoru je třeba se osvobodit od
estetického idealismu, pro který jsme slepí k reálným faktům: smyslová,
konkrétní, bezprostřední stránka uměleckého předmětu představuje „pr-
vořadou vizi“, která se neliší od obecného, každodenního vidění obvyčej-
ných věcí. Hartmann nás tak rázně přivádí nazpět k reálnému předmětu
vnímání, jak se prezentuje vidění, jež není ještě estetické a které tvoří „po-

ředí“ (*Vordergrund*) uměleckého díla. Idealismus tvrdí, že se obejde bez
této bezprostřední danosti: Platon, Plotinos, Marsilio Ficino považují
krásno za cosi nezávislého na percepci a na reálném objektu, za cosi nad-
smyslového a rozumově poznatelného. Avšak reálný fakt je pro estetickou
zkušenost nezbytný; to on je jejím základem, to on ji odlišuje od filosofie.
Teorie, která popírá smyslovou stránku umění a považuje je za formu po-
znání, nezná jeho podstatu.

K této „prvořadě vizi“ se však podle Hartmanna připojuje „vize druhó-
řádá“, která je nadsmyslové povahy; k smyslově vnímatelnému faktu při-
dává cosi nového, co jej zřetelně odděluje od každodenního vnímání a pro-
půjčuje mu zvláštní estetickou povahu. To je ono pozadí (*Hintergrund*)
uměleckého díla, které je stejně objektivní jako popředí, ale na rozdíl od ně-
ho není skutečné; dalo by se definovat s pomocí „představitivosti“, ale u to-
hoto pojmu hrozí nebezpečí, že bude chápán příliš subjektivně. Ve skuteč-
nosti krásno je podle Hartmanna zásadně dvojí: je jak reálné (ve své
smyslově vnímatelné a „věcné“ dimenzi), tak ireálné (ve svém prodloužení
a nadsmyslovém rozpětí). Je svým způsobem „emigmatické“, protože je i ne-
ní sebou samým. Umělecké dílo je ve vztahu k materiálům, z nichž je vytvo-
řeno, přebujelé; je odtržené a „suspendované“ vzhledem ke skutečnosti;
„odskutečnění“ (*Entwirklichung*) je pro ně zásadní. Proto naturalismus,
který se snaží vytvořit iluzi skutečnosti, nemá s pravým uměním nic společ-
ného; nenávratně se vzdálit od reality je podstatou krásna, jež je ve srov-
nání s realitou „zasltněno“.

Cílem fenomenologické estetiky je tedy zřejmě něco jako ontologie
uměleckého díla, která uvazuje o estetické zkušenosti pod pojmem „zjeve-
ní“, což je stav někde v půli cesty mezi skutečným a možným, ale to ještě
neznamená, že by byl transcendentální a nadpozemský. Ve srovnání s Cro-
cem a jeho geniální „politickou“ strategií, která spojuje estetiku se všemi
ostatnými lidskými činnostmi, dokáže ji pevně svázat s kulturním a spole-
čenským životem a přitom jí přiznat její samostatnost, působí fenomenolo-
gové dojmem „klášterních“ filosofií; svoboda a odloučenost, jichž se pro
umění domáhají, připomínají svobodu a odloučenost, jež požadují pro fi-
losofii. Umění, o němž uvazují teoreticky, je nositelem jisté kvazi pravdy
a připomíná kvazi filosofií. Ve skutečnosti je jejich filosofie už od samého
počátku kvazi uměním.

Umění jako hermeneutické poznání

poznání = poznání - poznání

K nejradiálnějšímu ztotožnění umění s filosofickým poznáním však dospěl německý filozof Hans Georg Gadamer (narozen roku 1900), jehož dílo *Pravda a metoda*¹⁶ přináší nejostřejší kritiku kantovské estetiky a estetiky z ní odvozené, ba dokonce návrh na její rozložení do hermeneutiky.

Podle Gadamera je kantovské pojetí pravdy příliš těsné a omezené: Kant zužil pojem poznání na teoretické a praktické užítí rozumu, tedy neuznával poznávací charakter humanitní kultury. Za racionální považoval Kant pouze metodu přírodních věd a kategoričtý požadavek morálky, kdežto uměleckou zkušenost a uplatňování kritického vkusu odvrhl do oblasti subjektivní a citění, génia a estetického poznání. Gadamer podobně jako Croce odmítá kantovský záměr položit základy samostatné estetiky bez záštity spekulativního myšlení; ale zatímco Croce hájí autonomii umění před požadavky na konceptuálnost, teoreticky radikálnější Gadamer řadí i umění do područní spekulace. Z tohoto hlediska má tedy jeho teoretická strategie blíže k Hegelovi než strategie Croceho. Gadamer zavrhne jak estetiku života, tak estetiku formy, neboť obě považuje za nešťastný produkt kantovského učení. Pokud jde o estetiku života, je důsledkem zveličeného významu, který nabyl v estetice subjekt, a posléze našesných oslav všeho živého a bezprostředního (jejími hlavními představiteli byli Bergson a Simmel).¹⁷ Co se estetiky formy týká, jsou předmětem Gadamerovy kritiky především přetrvávající organické metafory; dle Gadamera je symbol považován za „živou formu“, která se rozvíjí spontánně (v protikladu k alegorii chápané jako cosi chladného a rozumového),¹⁸ nemůžeme se z estetického vitalismu vymanni.

Podle Gadamera se estetický postoj prosazuje vůči umění naprosto nepřiměřeně: umělecká zkušenost nemůže být vydělena a uzavřena do efemérního okruhu „estetického vědomí“. Kritizuje především jev „estetického rozpoznání“, prostřednictvím něhož se umění klade do ideálního prostředí zcela odtrženého od reality, které se označuje někdy jako „čistě“, jindy jako „zadánlivé“; tím se však opomíjí ontologická valence uměleckého díla, jeho hluboká souměřitelnost s bytím a pravdou. Teorie „čistého vidění“ a „čistého slyšení“ jsou dogmatické abstrakce; umělecké vnímání vždy posiluje nějaký význam.

Gadamer při zpracovávání *purs construens* své teorie překvapivě zavádí pojem *hry*. Jeho intelektualismus je tedy na první pohled jakoby zmírněn

Umění - poznání = poznání

úlohou, kterou přikládá ludické zkušenosti. Pod pojmem „hra“ se však neodvolává na subjektivistický význam tohoto termínu (jak jej užívali Kant, Schiller a ve 20. století Marcuse). Hra je neosobní entita, která stanovuje vlastní pravidla těm, kteří se jí účastní;¹⁹ hráč je jí pohlcen a díky ní osvobozen od povinnosti vyvíjet nějakou ryze subjektivní iniciativu. Avšak i hra je předmětem určité volby; hraje se vždy na něco a tím, jak se hra vyvíjí, skýlá různé možnosti výběru. Hra je tedy prvotní ontologickou determinací uměleckého díla; k tomu přistupuje zřejmě nejvýznamnější stránka umění, předvádění, přeměna ve formu, která už z definice obsahuje existenci diváka, konzumenta. Performativní druhy umění, to znamená implikující provedení, jako je hudba a divadlo, vytvářejí podle Gadamera model, na jehož základě je představitelná jakákoli jiná forma umění; podle jeho názoru je i figurativní umění reprodukcí originálu, neboť „je namísto“ něho. Takovému statutu neujde ani architektura, která obsahuje dvojitý vztah, k účelu a také k místu, kde vzniká, ani literatura, u níž jde především o okamžik četby. Základním úmyslem gadamerovských úvah o umění je neustálé zdůrazňování zprostředkujících aspektů umělecké činnosti; ta se ani zdaleka nejeví tak spontánní a kreativní, jako ji svými hypotézami činil vitalismus. Gadamer poukazuje na význam a trvalou přítomnost humanistické a filologické tradice, jejích ústředních pojmů (kultura, zdravý rozum, vkus); na rozdíl od metody osvícenství tak rehabilituje pojmy historického přenosu, autority a dokonce předsudků.

Už jenom svým radikálním postupem může Gadamer uměleckou zkušenost omezit na zvláštní případ interpretace textů a nechat ji naprosto rozplynout v tom, co sám považuje za poznávací činnost v pravém slova smyslu, to znamená v hermeneutice. Tvrdí, že estetika musí hermeneutice přepustit místo; nejenom že je každá konzumace umění interpretací textů, ale dokonce každé vytváření umění je už samo interpretací, postavením se k něčemu danému, jeho reprodukováním a předváděním. Teoretická dimenze pak není něčím, co závisí na filosofickém přístupu k umění, nýbrž je v zásadě součástí umění, které má tudíž niterný vztah k pravdě. Jinými slovy spojitost mezi uměním a poznáním nestanovuje dodatečně filozof, ale umělec se sám svým konáním chová jako hermeneutik. To vylučuje jakoukoli subjektivní excentricnost nebo svévoli, protože hermeneutické chápání nepředstavuje soukromou činnost jednotlivce, nýbrž jeho zapojení přímou do ohniska procesu historického přenosu, v němž se sbíhá minulost s přítomností.

Umění = hermeneutika = hra & interpretace

Zdá se tedy více než oprávněně klást otázku, jaký je rozdíl mezi konáním umělce a konáním interpreta, mezi poezií a filosofií. V tomto ohledu se Gadamerův postoj zřetelně vzdaluje Hegelovi; básnění jako by mělo s interpretováním intimnější a hlubší vztah, než má filosofování. Nebo lépe řečeno nevyčerpatelná nejednoznačnost poetického jazyka zřejmě může být reálnějším vymezením samotného bytí, než by jím mohla být interpretace.²⁰ Interpretace se nemůže rozplynout v naprostou autotransparentnost; zatímco věda chce zkonkrément zkušenost natolik, aby zapomněla na svou historičnost, hermeneutika si je vždy vědoma sama sebe jako čehosi historicky odlišného od svého předmětu; toto vědomí sebe sama se však nemůže rozplynout do zcela otevřeného a rozprostřeného vědění, protože objasňování situace, v níž se nacházíme, je úkol, který nikdy nekončí.²¹ Rozložením estetiky do hermeneutiky se hermeneutik zdaleka ještě jednoduše nezotožňuje s filosofem. U Gadamera se poznání posouvá mimo filosofii, nikoli však ve směru vědy, ale směrem k poezii a umění. Tím se dospívá k paradoxu: zatímco věda se už ze své definice domáhá statutu nositelky poznání, poezie a umění to obvykle nečiní. Podle Gadamera jako by filosofie znovu potvrdila svůj primát, nepřímou, přes ontologické oslavování umění, ale umění k ničemu podobnému nenabádá ani nic takového nepodporuje.

V závěru budíž řečeno, že Gadamerovy úvahy charakterizuje především napětí mezi hermeneutikou a ontologií umění; na jedné straně se k výrazu nedospěje činností subjektu, ale univerzální ontologickou strukturou, vůči níž je subjekt pasivní; na druhé straně však bytí uměleckého díla nemá nějaké „o sobě“, které by je odlišovalo od jeho provedení nebo od náhodných okolností, v nichž je prezentováno. Na troskách estetického vědomí a vědomí historického filosofie, potom co zavrhla cestu sebevědomí a spiritualismu, zcela propadá vnějšíkovosti, avšak s jistotou, že vždy znovu najde samu sebe; a právě tímto návratem potvrzuje svou odlišnost od umění.²²

Umění jako symbolické poznání

Prokázat oprávněnost filosofického přístupu k umění, jazyku, mýtu a náboženství a přitom nezpřehat vztah mezi filosofií a přírodním vědami bylo hlavním zámerem německého filosofa Ernsta Cassirera

Ernst Cassirer: Die Philosophie der Sprache

(1874–1945), který sice nevěnoval estetice ucelené pojednání, přesto v přehledu poznávací estetiky zaujímá významné místo. Na rozdíl od Croceho, Husserla a Gadamera totiž tvrdí, že přisuzovat teoretickou hodnotu umění není nikterak v rozporu s uznáním poznávací hodnoty vědy; dosahuje tedy stejného cíle jako oni – potvrzení prvořádkého významu filosofie –, avšak schůdnější, méně krkolomnou cestou. V jednom bodě se Cassirer shoduje s ostatními třemi zakladateli poznávací estetiky 20. století, a to v odmítnutí vitalismu. Lituje, že došlo k obratu v subjektivistickém směru, který uskutečnil Bergson, když do středu všech problémů postavil pojetí života;²³ tento směr hledá základní prvek ducha v čisté intuíci, v původnosti, která předchází všem zprostředkovaným útvarům. Takový metafyzický ráj je však pouhou iluzí: lidské poznání se neobejde bez zprostředkování a bez projevení navenek. I v umění, které je výsadním teritoriem filosofie života, přinese skok do tvůrčí spontánnosti naneyvš hypnotické okouzlení, jež nemá s pravou estetickou zkušeností nic společného.²⁴

Umění a vědu stejně jako řeč, mýtus a náboženství lze převést na společný pojem *symbolická forma*. Navzdory své vnitřní rozdílnosti jsou prvky jediné velké provázané problematiky a sblhají se, aby dosáhly jediného cíle: transformace světa čistých pasivních dojmů do univerza čistých duchovních výrazů. Už v samotném pojmu „symbolické formy“, kolem něhož se otáčí celé Cassirerovo myšlení, je styčný bod mezi estetickým užitím termínu, pozmeněným jedním estetikem minulého století,²⁵ a jeho vědeckým užitím, převzatým z tehdejší epistemologie.²⁶ Poznání není nikdy odrazem vnější skutečnosti, nýbrž neustálým budováním symbolických konstrukcí, které se vůči lidské subjektivitě staví jako něco vnějšíkového. Cassirer považuje za důležité upozornit na fakt, že natolik rozdílné kulturní produkce, jako je umění a věda, lze převést na společnou poznávací funkci a je úkolem filosofie ji odhalit a objasnit.

V polemice s husserlovskou fenomenologií, kde se teorie zkušenosti dovolává primárních smyslových daností, které jsou původnější než všechny významy, Cassirer tvrdí, že v percepci je už od samého počátku přítomen významový řád, do něhož se percepcie zařazuje.²⁷ Neexistuje pouhý významový údaj, bez nějakého obsahu (jako Hartmannova „prvořadá vize“), k němuž by se vázal symbolický význam. Jevy se nacházejí na symbolickém obzoru: jejich čirý projev se neobejde bez řádu vztahů, do něhož vstupují. Mají „symbolickou pregnančnost“; to znamená, že jsou neoddělitelné od husté sítě rozumových spojitostí, které umožňují a podmínují jejich proje-

vení. *Zádný* smyslový fakt neexistuje v autonomní nahotě a ryzosti, *nybřž* je vždy ve službách nějakého „významu“. Například jednoduchá čára je *viděna* různým způsobem, a to podle symbolického horizontu, k němuž náleží; to, co je ve vědeckém pojednání chápáno jako znázornění geometrického zákona, je v estetickém kontextu bráno jako umělecký ornament.

Pouze člověk je nadán symbolickou inteligencí; pouze člověk žije ve světě „věcí“. Živočiškové nedokáží projevit na venek své zkušenosti; žijí ve sféře nevyhraněných kvalit, které se nekonkretizují do určitých vymezených, zřetelně rozlišených, stálých a trvalých objektů; jejich svět splývá a je pro ně nerozlišitelný. Ze symbolických činností pak právě činnost umělecká mří k nejvyšší objektivnosti; nevytváří svět vágních pocitů, ale přesných figur, melodií a rytmů.²⁸ A umění je skutečně především forma, je to poznání forem; bez něho by nám zůstaly ty nehlubší stránky skutečnosti nedostupné. Zatímco vědecký symbol realitu zjednodušuje a ochuzuje, neboť z ní podává abstraktní obraz, umění přináší intenzifikaci a konkretizaci skutečnosti. To však neznamená nějaké vyhracení střetů; naopak, esence estetické zkušenosti tkví právě v harmonizaci a provázání různých tendencí. Proto se také tradičně oprávněně vyhrzovalo označení „*génius*“ pouze umělcům; věda ve srovnání s uměním představuje činnost jednostrannou.

Přesto pro Cassirera, stejně jako pro novoidealismus, fenomenologii a hermeneutiku, patří poslední slovo filosoři. Je to jediná činnost schopná pojmut jednotu lidského světa, který charakterizuje právě husť síť kulturních zprostředkování; ta ho obklopují ze všech stran a nenechávají žádnou skulinku, již by bylo možné uchopit jeho podstatu bezprostředně a intuitivně. Ten, kdo podle Kleistových slov „uskuteční cestu kolem světa, aby viděl, zda náhodou není kdesi na opačné straně otevřený“,²⁹ zjistí, že takové místo neexistuje. Filosofoe však nepracuje z lásky k sobě samé, ale proto, aby zalozila poznání na nikoli absolutních, ale bezpečných základech; takovou práci nemohou provádět humanitní vědy (psychologie, etnologie, antropologie, historie...), neboť i přes své hluboké a promílkavé analýzy se nedokáží zmocnit empirických údajů a uspořádat je, *nybřž* zůstávají v jejich zajetí. Přesto se nemůžeme zbavit dojmu, že poslední slovo Cassirerovy filosofoe je povahy metafilofoické; opět se prozkoumávání podmínek poznání zvrhlo v debatu o tom, jaké činnosti toto bádání provádí. Dokud bude autorreferenčnost ideálním modelem pro každé rigorózní poznání, bude estetika hovořit víc o sobě než o umění.

Estetika a poznání jinakosti

Čtyři tendence, jimiž jsme se dosud zabývali – croceovský novoidealismus, fenomenologie, hermeneutika a filosofoe symbolických forem –, jsou charakterizovány dvěma společnými rysy: všechny odmítají subjektivistický vitalismus a estetice nebo umění přiznávají jistou poznávací hodnotu. Oba tyto postoje sdílí i švýcarský zakladatel analytické psychologie Carl Gustav Jung (1875–1961) a alespoň první z nich, francouzský myslitel Gaston Bachelard (1884–1962); neuznávají však poznávací hodnotu filosofoe a domnívají se, že klíče k poznání má spíše věda.

Jung vychází ze schillerovského dělení poezie na „sentimentální“ a „naivní“ a rozlišuje dva různé typy uměleckých děl: díla, v nichž autor prosazuje sám sebe, své úmysly a vědomé cíle, a díla, jejichž kreativní proces jako by byl naopak nadán samostatnou, na subjektu nezávislou dynamikou.³⁰ U první skupiny děl je hnačím motorem autorova subjektivní vřle; v podstatě neobsahují o mnoho víc, než kolik do nich vložil. U druhého typu se tvůrčí síla jeví jako jakási cizí, „jiná“ moc, která je autorovi despoticky vnucena: není si plně vědom toho, co dělá, protože ho ovládá cosi naléhavého, co subjekt přesahuje. Právě na tento druhý typ uměleckých děl soustřeďuje Jung svou pozornost a vyzdvihuje jej; takováto díla vyjadřují totiž dimenze, které jsou zásadně jiné než vědomý život jednotlivce a mají symbolickou valenci schopnou rozsáhlého a dlouhodobého ovlivňování. Nejhlubší vztah nemají totiž k osobnímu podvědomí autora, ale ke zděděným prapůvodním obrazům, archetypům, mytickým symbolům, tvořícím „kollektivní nevědomí“ lidstva. K němu nemůže analytická terapie dospět, protože není potlačeno ani zapomenuto, *nybřž* je to vrozená možnost, kterou aktualizuje pouze tvůrčí fantazie, pokud je svobodně projevována; dokáže tak ze sebe vydat hlas tisíckrát silnější než hlas jednotlivce. Symbolické a vizionářské umění představuje tedy (na rozdíl od umění pouze subjektivního a psychologického) téměř jedinou bránu, skrze níž se známý, tajemně posvátný a prapůvodní svět archetypů stává poznatelný.³¹ Velký význam, který přikládal poznávací funkci umění, není však jediný důvod, proč se Jung jeví jako mnohem více spjatý s estetickou tradicí, než byli Freud a ostatní představitelé psychoanalýzy; i přes nepřítisště početné příspěvky na tomto poli a přes nepochopení současného umění mají Jungovy myšlenky „estetické zabarvení“, jež je výsledkem jeho úsilí nacházet smírná a harmonizující řešení psychických problémů. I ta nejtran-

matičtější zkušenost lidského života, *emaniodromie*, tedy převrácení psychické charakteristiky v pravý opak, je zdrojem skutečné energie, protože dává jedinci na jeho existenci pouť možnost „nového začátku“; mimoto přináší i předpoklady pro vytvoření dynamického obrazu Sebe, který je syntetičtější a celistvější, takže likviduje napětí a pocity trpkosti a skýpá efektivní syntézu protikladů.³²

Gaston Bachelard, jehož dílo se větví do dvou různých proudů, jednoho věnovaného epistemologii, druhého zkoumání imaginárna, působí naopak na první pohled jako myslitel niterně rozpolcený, dualistický. Bachelard vychází z pozic blízkých Husserlovi či Gadamerovi; odmítá vitalistický naturalismus. Boj proti vitalismu však není veden ve jménu filosofie, nýbrž ve jménu vědy.³³ Vědecký duch se rodí z boje proti přírodě a z odmítnutí animistických metafor, podle nichž jsou projevy života k vidění všude; rozum se může realizovat teprve tehdy, když zpřetrhá všechny svazky s prožitkem a dá vzniknout jinému světu, než je svět přirozený. Ten je chaotický a nečistý, kdežto svět vytvořený technicko-vědeckou civilizací představuje uspořádaný, umělý kosmos vytvořený ze samých čistých předmětů, který je pro člověka jediným zdrojem štěstí a vnitřního uspokojení; v žádném případě není odrazem světa existujícího, nýbrž je konstrukcí zbudovanou myšlením a rozumem. Bachelard se zamýšlí nad nelehkým bojem, který musí vědecké poznání vést proti překážkám, jež mu do cesty postavila nejen naivní, primitivní zkušenost, ale i filosofie jakožto určitý druh rozumu zkaženého představivostí a podřízeného temným životním pudům výživy a sexuality. Filosofické myšlení se za pomoci svého sepětí s předvědeckým duchem alchymie a přírodopisu dalo do služeb života; je spoluúčastníkem přírodního chaosu, tělesných potřeb, subjektivit. Bachelard proto navrhuje podrobit vědu psychoanalýze, která by ji osvobodila a očistila od všech temných vlivů pocházejících z biologicko-přírozené složky lidské bytosti. Bachelard však předkládá obranu anonyrní, neosobní a neorganické povahy vědeckého poznání s takovým naděšením, že působí více jako rétorika vědy než jako epistemologie; sám ovšem vědu považuje za „estetiku inteligence“.³⁴ Zdá se, že je ve svých úvahách veden estetickým ideálem čistoty, který nachází svůj předmět ve vědě. Jestliže se však věda stává pravým předmětem estetické zkušenosti, co se stane s literaturou a uměním? Bachelard si tuto otázku klade ve dvou knihách, které tvoří jakýsi okamžik přerodu na jeho myšlenkové pouť: *Psychoanalýza ohně*³⁵ a *Lautréamont*.³⁶ Oba svazky znamenají přechod

od negativního hodnocení imaginace, považované za výraz naturalistického vitalismu a za zdroj omylu, k jejímu pozitivnímu hodnocení, kdy je chápána jako *rêverie*, snění, obdařené autonomní čistotou a integritou.³⁷ Oheň se velmi dobře hodí k tomu, aby byl výchozím bodem zkoumání imaginárna právě díky vitalistickému symbolismu, který skrývá; je nesmírně živý, je tou nejtajnější důvěrností; v ráji ozařuje a v pekle spaluje. V jeho obrazu se zkrátka setkávají mnohé impulsy vycházející z hlubin naší biopsychické konstituce; od snahy ovládnout vědění našich rodičů (Prométheův komplex) po touhu po kosmické smrti (Empedoklov komplex), od potřeby tepla sdíleného v sexuálním aktu (Novalisův komplex) po snahu přesáhnout sami sebe pomocí sebespalování, k čemuž nejlépe prostředkem je alkohol (Hoffmannův komplex). Ale oheň je i symbolem čistoty; a tato idealizace otevírá cestu k vymezení jiného království, které se podobně jako věda osvobodilo od přírody a od světa života: království *rêverie*, tedy snění. Prostrá se někde mezi snem a rozjímáním. K jeho poznání lze dospět především, ale nikoli výhradně prostřednictvím básnických děl; a individuální zkušenost je skutečně první bránou, přes níž se k němu lze dostat.

Teprve v knize o Lautréamontovi je však imaginace plně osvobozena od vitalismu. Bachelard se zde zabývá jedním z nejujtóčnějších textů v celých dějinách literatury, slavnými *Zpěvy Maldororovy*, kde jsou vytvářeny ty neagresivnější a nejdivočejší, nelidské, brutální stránky živočišného života. Lautréamont, básník svalstva a kritiku, vzpoury a krutosti, se pomocí mechanismu, připomínajícího jungovskou enantiodromii, mění ve svůj protiklad: v cosi lidského, virtuálního, abstraktního. Bachelard tak objevil nový svět, stejně čistý jako svět vědy; násilí a literatura se vzájemně vylučují, protože pravé násilí je němé, v zajetí živočišného ticha, neschopné dojít pokoje derealizovaného a nadreálného imaginárna.

Tim si Bachelard otevřel cestu k systematictějšímu zkoumání struktur *rêverie*, které uskutečnil v trilogii věnované vodě, vzduchu a zemi.³⁸ Především je pro nás zajímavé neorganické zaměření jeho představitivosti; Bachelard totiž rozlišuje imaginaci „formální“, spojenou s přírodou a napodobováním, a imaginaci „materiální“, která se osamostatňuje od přírody a formu zatlačuje do čiré imaginace. První z nich je spjata s viděním a re-produkuje skutečnost; druhá má v sobě zásadnější sepětí s amorfní, virtuální materií, schopnou se nekonečně proměňovat. Dala by se paradoxně označit jako „obrazotvornost bez obrazů“, ustavičně poháněná hledáním

něčeho nového a „jiného“, která se však nikdy nemůže zastavit před nějakou formou a před jejím obrysem; má tedy v sobě nejvyšší míru dynamismu, který opovrhne jakoukoli objektivizací a dokonce i jakoukoli realitou. V tomto ohledu se Bachelard staví proti Crocemu; zatímco italský filozof ztotožňuje intuici s výrazem a tím estetickou zkušenost pevně připoutává ke kulturní společnosti, francouzský myslitel ji vyhostil do oblasti už ze samotné definice ireálné, nebo lépe řečeno nadreálné, jejímž nejvyšším opodstatněním není poznávací, ale eudaimonický řád. Snaží člověk totiž nedospívá jako u Junga k zásadnějšímu a hlubšímu vědění. Jedním praxím vědění podle Bachelarda zůstává vědění vědecké. *Réverie* má svůj cíl v sobě samém, v radosti a štěstí, jimiž je štedře obdarován ten, kdo se mu oddá. Svět, k němuž zaručuje přístup, je „jiný“ právě proto, že je ireálný, protože nás zbavuje břemene, povinností, úsně, které plodí skutečnost, ať už je jakákoli.

Když je to tedy tak, klade se otázka, proč vůbec Bachelard své knihy napsal, místo aby o nich jen snil. Skutečně totiž neměl v úmyslu vytvořit vědu o imaginární ani filozofii psychických struktur. Na rozdíl od Cassirera se nedomnívá, že by bylo možné filozofické hledisko, jež by mimo vědu a imaginaci vysvětlovalo jejich fungování. Jeho poslední díla o *réverie* jsou prezentována jako „poetiky“;³⁹ tento termín je však třeba chápat nikoli ve smyslu poetického programu, ale naopak jako prodloužení poetické zkušenosti, téměř jako by Bachelard chtěl poetické texty derealizovat, tedy zbavit je jejich předmětnosti a vrátit jim proměnlivou, dynamickou dimenzi snění. Pro Bachelardovu intelektuální cestu je příznačné stále hledání „jinakosti“ ve vztahu k reálnému, a tu nachází nejprve ve vědě a posléze v *réverie*; zdá se tedy, že *réverie* jde opačným směrem než autorreferentnost, již se vyznačuje jak novorealismus, tak fenomenologie (tomu se nevyhnuli, jak jsme viděli, ani Gadamer a Cassirer). Proto je s podivem, že v jednom z jeho posledních pojednání, *Poetice snění*, nacházíme autorreferenční mechanismus, který Bachelarda vede k tomu, aby si kladl otázky o sobě samém, dokonce aby nám předložil *cogito* sničho, aby zkoumáním ztotožnil s objektem zkoumání, aby snil o snění a vytvářel tak „metasnění“. To vše nás vede k přesvědčení, že se ani Bachelardovi nepodařilo uniknout osudu poznávací estetiky, která ho nevyhnutelně dovádí k tomu, vidět v sebeuvědomění pravou formu vědění.

Estetika jako kritické poznání

Jak jsme viděli, dochází v druhé polovině století v estetice života a v estetice formy ke zvratu, kdy je problematika vyřčená jejich zakladateli předkládána nově, v pozmeněných a na první pohled dosud neznámých termínech. Ani poznávací estetika není výjimkou z tohoto pravidla; *politickému* obratu v estetice života a *mediálnímu* obratu v estetice formy odpovídá obrat *skeptický* v estetice poznávací. Zahrmuje všechny čtyři tendence, které jsme zkoumali, novohegelství, fenomenologii, hermeneutiku a filozofii symbolických forem.

Skeptickou verzi novohegelství znamená zastupuje německý filozof Theodor W. Adorno (1903–1969), autor četných děl o filozofii hudby a literatury a především monumentální *Estetické teorie*.⁴⁰ Termín „skepticismus“ však nesmí být chápán ve smyslu relativistickém, nýbrž spíše jako nově vymezené ambice rozumu, který si už nemůže činit nárok na to, že v sobě samém vyčerpává všechno jsoucí. Podle Adorna představovala Hegelova filozofie nejvyšší možné úsilí pochopit to, co je heterogenní, co je jiné než myšlení, co je neidentické, jedním slovem *negativní*. Proto je třeba radikalizovat kritické hledisko hegelovské filozofie, ale nepodlehnout přitom pokušení překonat rozpor samostatnou, soběstačnou a autorreferenční celstvosť. To je právě úkolem „negativní dialektiky“, která nekonceptuálnost chápe jako hybnou páku dějin a snaží se uvažovat o ní skrze pojmy, které náslně nezasaňují do její heterogenosti.⁴¹ Tím naprosto padá možnost filozofického základu reality, jakož i systému, který by – jako Hegelův či Croceho – identifikoval určité množství forem ducha, jež by zároveň vymezovaly realitu. Přesto se Adorno podobně jako Croce domnívá, že filozofie, a nikoli věda má zásadní vztah k poznání pravdy. Ta samozřejmě už nemůže být chápána jako něco pevného, stálého, neměnného. Pravda stejně jako filozofie je podle Adorna cosi velmi křehkého, co vyžaduje trvalou kritiku, pozornost zaměřenou na proměnu věcí a jejich převrácení ve vlastní opak, podle enantiodromického vývoje, jemuž ještě před Jungem věnovali značnou pozornost Hegel a Nietzsche.⁴² Hledání pravdy je nepominutelným úkolem myšlení, na návrh zrušit filozofii v praxi je třeba hledět s nedůvěrou, neboť v sobě většinou skrývá záměr umlčet kritiku společnosti, jejímž vylučným nositelem je právě filozofické myšlení.

I pro Adorna je umění poznáním: veškeré estetické problémy se mění v otázky otáčející se kolem pravdivosti uměleckých děl. Je sarkastický vů-

či hedonistickým a vitahstickým estetikám, které kladou do popředí libost nebo vkus; Adorno je označuje za čisté „kulinární“. Přesto by se ale estetika neměla stát útočištěm ontologie, jako tomu bývá ve fenomenologii a hermeneutice. Je fakt, že nikoli pouze pro filosofii, ale i pro umění je nejdůležitější vztah se svým opakem, s heterogenností, že se zabýdlolele uvnitř sebe sama, jako pochybnost o vlastní oprávněnosti, jako přítomnost požadavků, které nemohou být umělecky uspokojeny, jako trvalé popřání charakteristických rysů, jež mu přisoudila estetická reflexe.

Hrubě se mylí ten, kdo si dělá příliš řízkovou a vznešenou představu o umělecké zkušenosti. Pravda uměleckého díla je tím pravým jádrem pudla, často bývá nečistá, pohoršující a dokonce nepochopitelná. Umělecké dílo obsahuje různé protikladné aspekty a je naivní si představovat, že je lze překonat pokojným harmonickým viděním. Jeden z největších rozporů vzniká z protikladu mezi jeho „fetišistickou“ povahou a mezi dimenzí „apparition“, zjevení, kterou má umělecké krásno; umělecké dílo totiž na jedné straně působí jako věc mezi věcmi a na druhé straně se vyjevuje s rychlostí a nelmotností blesku. Jednou se tedy jeví jako cosi nehybného, jindy zase jako cosi dynamického; a ještě přesněji řečeno jeho pravda se stává výmluvnější právě díky rozbušce „res“ a „apparition“.

Adorno přináší dosud nejbystřejší a nejpronikavější analýzy těchto dvou rysů. Především se fetišismus nemá považovat za synonymum falše. Kdo ve „věci“ vidí cokoli zásadně falešného, ten je v zajetí určité logiky identity, jež mu brání poznat heterogenní, negativní, to, co je jiné než myšlení; zůstává tak mimo jakékoli dialektické uvažování o skutečnosti. Fenomen zvěčnění lidských vztahů neznamená pouze ujařmení lidí logikou kapitalismu; nutí i ke srovnání s realitou, jemuž se subjektivistický idealismus vymyká.⁴³ Básníci často hovořili o „krásné cizosti“ vnějšího světa a jejich láska k věcem nás nutí zamyslet se nad zásadním provázáním umění a fetišismu. Adorno dospívá k tvrzení, že kvalita a dokonce i pravda uměleckých děl závažněji především na stupni jejich fetišismu,⁴⁴ protože nevyslovená glorifikace jiných věcí než užitečných předmětů, jak v sobě zahrnuje jejich statut, jim zajišťuje naprostou svobodu, povznáší je nad jakoukoli spojitost s pouhou zábavou; paradoxně jim právě fetišismus uchovává „vážnost“. Fetišismus představuje totiž výjimku proti statutu zboží a má leccos společného s povahou magických předmětů, podobně jako umělecká produkce není srovnatelná s podmínkami ekonomicky užitečné práce.⁴⁵

Umění však obsahuje také protikladnou stránku, než je zvěčnění lidských vztahů, a díky ní se podobá blesku, ohňostroji, nebeskému úkazu; přesně to Adorno chápe pod pojmem „apparition“. I tato stránka je užice spjata s otázkou pravdy v umění; znamená totiž průnik čehosi nepředvídaného a ve skutečnosti nepředstavitelného, srovnatelného s explozí. Není věci umění stanovit ontologický statut toho, co se jeví, ale je jisté, že tento úkaz obsahuje zduchovnění uměleckého díla, jež ztrácí svou materiálnost a téměř se obrací proti sobě, čímž dává prostor pro proces sebezpřekonanání v náhoženství, který tak skvěle vyloužil Hegel ve svých *Přednáškách z estetiky*.⁴⁶ Jde o stejný proces, který Kant popsal pod názvem „vznešeno“; jeho podstatou je požadavek ducha stavícího se proti zvlí smyslové zkušenosti.

Nejvhodnějším pojmem zachycujícím podstatu umění z hlediska poznávacího je podle Adorna „záhada“. Na rozdíl od tajemství nemůže záhada pochopením nebo vysvětlením zaniknout. Nejméně se pozná pravda uměleckého díla podle umělcových záměrů. Například Poe a Baudelaire, kazatelé moderního umění, se stavěli proti společnosti tím, že přejímali a vyhrcovali její stanovisko; opozici se darí, pouze když se ztotožní se stanoviskem protivníka; jinak upadne do naivního poučování či nabádání. Toto je přesně egyptsky záhadný aspekt každého pravého uměleckého díla: táž zbraň, která zranuje i uzdravuje.⁴⁷

Umělec si tohoto paradoxu není vědom; umění není totiž samo sobě transparentní. Proto vyžaduje zásah filosofie. Podle Adorna se buď pravá estetická zkušenost stane filosofii, nebo neexistuje;⁴⁸ z tohoto hlediska má Adorno mnohem blíže k Hegelovi než ke Crocemu. Podle jeho názoru obsah pravdy v díle filosofii potřebuje, zvláště když umělecká kritika ve svém úkolu tak neslavně ztroskotala. Nesmíme však zapomínat, že Adorno přisuzuje filosofii především povahu kritickou a interogativní; a tak nakonec zůstává nerozhodnuto, zda s pravdou je v užším vztahu umění nebo filosofie. Kdyby filosofie přednesla nekrolog umění, klesla by do barbarství; ale kdyby se spojila s interpretací stávajících uměleckých děl, nevstoupila by do vztahu s onou jinou, heterogenní dimenzí, s níž je každé opravdové umělecké dílo neustále konfrontováno.

I fenomenologie zazřít skeptický vývoj, který staví filosofii na roven umění; je spojen s francouzským filosofem Mauricem Merleau-Pontyem (1908–1961), jehož úvahy se soustřeďují na percepci,⁴⁹ jinými slovy na rodnici se, genetický, počáteční moment poznání. Na první pohled se zdá, že jde o návrat ke Croceovskému pojetí umění jako úsvitu poznání, ale ve skutečnosti jsme od Croceho daleko, především proto, že úvahy Merleau-Pontyho v sobě nesou (stejně jako u Adorna) silně omezení nároků filosofického rozumu, a za druhé proto, že je umění považováno za nositele těžké pravdy, k níž může dospět i filosofie.

Podobně jako Husserl zaujímá i Merleau-Ponty kritický postoj k vědeckým poznatkům, jinnž vytýká nezapjatý operacionalismus, bez jakéhokoli zájmu o pravdu individuální či kolektivní lidské zkušenosti; podle jeho názoru je věda znalostí, která nejde do hloubky, která věci jen přelétne, aniž se jí poddárí dobrat se jejich podstaty. Merleau-Ponty už však nesdílí Husserlovu důvěru ve filosofii chápanou jako rigorózní poznání; podle něho nespočívá filosofické vědění, nebo spíš nevědění, v organickém celku získaných poznatků představujících trvalý odkaz; filosofie nemůže být ničím víc než kritikou, badatelskou činností bez jakéhokoli dogmatismu, postojem přechodné, chvílkové pravdy.⁵⁰ Je zde však jedna oblast, na které pohled filosofa spočinnul jen velmi krátce: oblast tělesnosti ve smyslu citění, zkušenosti nereflektovaného, prvopočátečního, co předchází pojmu. V této rovině se filosofie podobá umění; poznání smyslového, ne-rozumu, stavů předcházejících rozlišování mezi subjektem a objektem představuje zatím nepřilíš probádané pole. Mezi uměním a filosofii se vytváří téměř konkurenční vztah, který estetiku eliminuje; jak umění, tak filosofie mají totiž vztah poznávacího typu, který se obrací přímo na „věc samu“, na zkušenost; z estetiky se stává cosi nadbytečného, neužitečný přívazek, příliš zprostředkované vědění, jemuž chybí žár okamžiku, nečekaný objev neznámého. To vysvětluje malý počet prací Merleau-Pontyho věnovaných výšlovně umění. Existuje jedna skrytá objektivní potř, týkající se statutu filosofické rozpravy o umění, která nastává, jakmile jsou filosofie i umění pověřeny stejným úkolem. Je snaha předejít jí zkoumáním dila přímo; v Cézannově malířství nachází Merleau-Ponty paradigma podstaty umění obecně.⁵¹

Úvahy Merleau-Pontyho o umění vycházejí z opěrného bodu poznávací estetiky 20. století: z kritiky vitalismu a subjektivismu. Umělecká zku-

šenost nás zavádí do světa bez důvěrnosti, kde jsou veškeré lidské výjevy zakázány a kde jsme sami sobě cizinci; pravá umělecká emoce znamená pocit cizosti vůči empirickému životu, provázený jakýmsi údivem nad neustále znovou začínajícím bytím. V pojednání *Oko a duch*,⁵² které představuje nejvýznamnější přínos Merleau-Pontyho k filosofii umění, autor říká, že malíř dodává viditelnou existenci tomu, co obvyčejně vidění považuje za neviditelné, a přináší novou zkušenost, v níž vidění znamená dotýkat se a být dotýkán. Rozlišení mezi zrakem a hmatem je tak překonáno stejně jako mezi citícím a citěným. Mé tělo, které má stejnou soudržnost jako „věc“, je součástí tkáně světa, jenž je chápán jako cosi trvalého. Citění a myšlení, smysl a rozum jsou jednotné v poznávací zkušenosti, která jde k jádru věci. Merleau-Ponty stejně jako Hartmann a Adorno užívá výrazu „záhada“ na označení umění; umění rozblíží povrchnost formy chápané jako jakási podivaná a vede nás k hlubokému prožitku „vnějškovosti“, v níž se malíř cítí blízký s věcmi. Jsme daleko od vitalistického senzualismu; malíř se pustil do procesu poznávání, při němž hledá *logos* linií, světél, barev, reliéfi, hmot. Dochází k promísení mezi viděním a viděným, takže malovat znamená být sami přítomni zárazku zrodu citění, které se znovu a znovu vrací ve své novosti a zjevnosti.

Avšak ani Merleau-Ponty se podle mého soudu nepodarilo uniknout autorereferenčnosti, v jejichž tenatech zůstala lapena celá poznávací estetika. Filosofie, třebaže se s největší možnou pokorou dává do školy umění, má před ním tu výhodu, že dokáže učinit uvědomělými a sdělitelnými zkušenosti, které by jinak byly němé a temné, pohřbené v těle světa. I vztah mezi viditelným a neviditelným, který je námětem posledních úvah Merleau-Pontyho,⁵³ působí jako chiasma, jako vztah zvrátané reverzibilit, kdy vidění je zároveň viděno, brání je zároveň bráno, jak vyžaduje poznávací dynamika, která je uspokojena jediné tehdy, když dosáhne autorereferenčnosti.

Umění mezi recepcí estetikou a nihilismem

Skeptický vývoj v hermeneutice zavřší německý badatel Hans Robert Jauss (1921–1997) a italský filosof Gianni Vattimo (narozen 1936). Oba do značné míry tlumí nadšení, které Gadamer vkládá do niterné pravdy uměleckého díla a do jeho teoretického významu.

U Jausse je zajímavé především nové hodnocení estetiky, kterou Gadamer podrobil radikální kritice. Klade sice důraz na význam estetické libosti, ale proto ještě neupadá do smyslového vitalismu. Podle něj je totiž estetická libost poznáním. Navázal na náboženskou a filosofickou tradici německého pietismu a zdůraznil „požitek z myšlení“, který umělecká zkušenost přináší. Ta je tvořena třemi základními momenty, z nichž každý je nositelem určitého specifického vědění. Prvním z nich je *poiesis*, to znamená tvorba uměleckého díla; je spojen s technickým vědáním, jež je součástí konání. Druhým je *aisthesis*, to znamená vstup do odlišné percepcie světa, než je utilitární a funkční; jde o intuitivní poznání, které zbavuje svět konceptuálnosti a umožňuje nám přístup ke kosmologickému pohledu, schopnému vytvořit spojení mezi jeho různými projevy. Třetím je *katharsis*, to znamená ztotožnění s postavou a společenským sdílení určitého soudu; i tento poslední moment v sobě nese poznávací stránku, jež se projevuje ve sdělitelnosti vlastních zkušeností.⁵⁴

Jiný závažný aspekt Jaussovy hermeneutiky se týká významu, jaký připisuje recepci uměleckého díla; podle jeho názoru nemůže být dílo pochopeno bez ohledu na účinek, jaký vyvolalo. Půběh recepcie se tak stává podstatnou součástí samotného díla. Stejně jako událost z minulosti nemůže být pochopena, jestliže neznáme její následky, tak i u uměleckého díla je nutná znalost jeho účinků.⁵⁵ U tohoto stanoviska je zřejmá skeptická odсылka, která odvádí pozornost od nierné pravdy díla (již se dovolává Gadamer) k historii jeho konzumace.

Mnohem extrémnější po stránce teoretické jsou teze, které předložil Gianni Vattimo ve své nejvýznamnější a nejvýraznější knize *Za hranice interpretace. Význam hermeneutiky*.⁵⁶ Vattimo podrobil zkoumání nedávné problémy hermeneutiky, přičemž estetický zájem vyzdvihl nade všechny ostatní; umělecké dílo má být považováno za pravý vzor toho, jak nastává pravda. Na estetickou stránku je sice kladen značný důraz, ale teoretický význam umění tím není nijak účinně prohlouben; gadamerovské prosazování pravdy umění tak dospívá k poměrně vágním výsledkům. Poznávací hodnota umění jako by se omezovala na povšechnou formu moudrosti o životě a lidském údělu. Nemá smysl snažit se vytěžit filosofické teze z poezie, z literatury, z umění. Vattimo však na rozdíl od Merleau-Pontyho vylučuje, že by současná básníci nebo umělci skutečně prováděli nějakou samostatnou poznávací činnost; umění má tendenci ztratit svou „substanciální“, pokud se izoluje ve formách vyšší kultury nebo pokud se spojuje

s masmédiu. Tím Vattimo zdvořitým, ale důrazným způsobem prakticky uzavírá jednu kapitolu estetiky, kterou v prvních letech století zahájil Croce; kapitolu, považující estetickou zkušenost za poznávací činnost.

Podle Vattima může být základní poučení z hermeneutiky shrnuto do teze, podle níž neexistují fakta, ale pouze interpretace. V negaci jakékoli přímé objektivní zřejmosti (s níž zůstává spjata fenomenologie) objevuje hermeneutika vlastní nihilistické poslání; to spočívá v odmítnutí všech metafyzických pojetí a v prosazování historické povahy všech projevů bytí. Avšak Vattimo trvá na naprosto zřetelném rozlišování vlastního hermeneutického nihilismu a povšechného historického relativismu. Teze, podle níž neexistují fakta, ale jen interpretace, nemůže být totiž postavena na roven všem ostatním nekonečným možnostem vidění světa; nihilismus není interpretace jako jiné, nýbrž je to historický údel Západu, bod, v němž se stýkají technicko-vědecké ovládnutí světa a lehkovážná nepodstatnost umění, historická cesta křesťanství a etické rozčarování tvář v tvář všem hodnotám. Na čem se však tato filosofie dějin zakládá? Řekl bych, že se Vattimo svým teoretickým primátem nihilistického sekularismu vrací rovněž k principu autoreferenčnosti; zatímco všechny ostatní výklady světa končí nějakým dogmatickým tvrzením, je si nihilismus jako jediný vědom vlastní historičnosti.

Pro estetiku má velký význam to, k čemu Vattimo dospěl: setkání umění a náboženství ve „smyslovém náboženství“, v němž se na jedné straně umění už vzdalo jakékoli autonomní poznávací hodnoty, na druhé straně náboženství upustilo od všech dogmatických a disciplinárních požadavků. Avšak celá rozprava se, jako v Lyotardově případě, přesouvá k jinému obzoru, který už nemá nic společného ani s poznávací estetikou, ani s hermeneutikou, tedy k určité „estetice čtení“, kde je estetická zkušenost koněně brána ve své odlišnosti od vědění.

Virtuální a poznávací charakter umění

Ze všech čtyř směrů poznávací estetiky (novohegelství, fenomenologie, hermeneutika a teorie symbolických forem) pouze ten poslední i nadále uznává teoretický význam umění, nebo přesněji řečeno jeho poznávací stránku. Samozřejmě i tento směr byl hluboce zasážen skeptickým vývojem; ten se však dotýká především vědy; dokonce by se dalo říci, že

čím menší je hodnota pravdy, jež se udílí vědě, tím větší je břemeno poznání, jež se přisuzuje umění.

Zdůrazňování abstraktního charakteru estetické zkušenosti je patrné už v díle americké filosofky Suzanne Langerové (1895–1985) *Citění a forma*,⁵⁷ představující významné rozvinutí Cassirerových úvah o umění. Na rozdíl od Cassirera však Langerová podtrhuje virtuální, a nikoli reálnou povahu umění, které definuje jako vytváření symbolických forem citu. Zavedení citu jako základního prvku estetické zkušenosti však v žádném případě neznamená ústupek vitalistickému subjektivismu; poznávací hodnota umění se zakládá právě na skutečnosti, že umění nemá nic do činění s pravou emocionální, nýbrž s její symbolickou reprezentací. Hudba vytváří virtuální čas, který nemá nic společného s časem reálným. Stejně tak figurativní umění otevírá virtuální prostor.

Původem ostré konfrontace mezi estetickou a vědeckou zkušeností je americký filosof Nelson Goodman (naroz. 1906).⁵⁸ Podle jeho názoru jak umění, tak věda představuje neaujaté bádání, které je zásadně kognitivního rázu; avšak první z nich má zřejmě užší vztah k emocionálnímu světu. Goodman odmítá vitalistický emocionalismus; city spjaté s estetickou zkušeností jsou němé, nepřímé a dokonce i protikladně vůči citům prožívaným v reálném životě; jejich poznávací funkce nemá vskutku nic společného s jejich intenzitou. I Goodman podobně jako Merleau-Ponty a Langerová je tedy nucen uznat důležitost citění; nepřipadá mu však, že by nutné muselo být v konfliktu s poznáním. Emoce fungují kognitivně, existují-li spojení mezi nimi navzájem i mezi nimi a dalšími nástroji poznání. Podle Goodmana je důležité nevytvářet mezi uměním a vědou hiáty; například je mylné se domnívat, že rozdíl mezi nimi závisí na vztahu k pravdě. Ta ve vědě platí málo; vědecké zákony jsou jen velmi zřídka skutečně pravdivé. Pravda nějaké vědecké hypotézy je otázkou „přilnavosti“, stejně jako pravda uměleckého díla je otázkou „přiměřenosti“. Závěr je obdobný jako u Cassirera: věda a umění pracují se symbolickými systémy, které si jsou podobné; obě jsou současně horizontu poznání. Avšak na rozdíl od Cassirera je zde jiný vztah tohoto horizontu k pravdě.

Ještě skeptičtější je rakousko-americký epistemolog Paul K. Feyerabend (1924–1994), podle něž neexistuje žádný rozdíl mezi domnělou „pravdou“ uměleckých stylů a domnělou „pravdou“ vědeckých stylů myšlení.⁵⁹ Cílem této tendence současně epistemologie je však zřejmě teze, podle níž se věda rozvíjí prostřednictvím množství „myslenkových sty-

lů“,⁶⁰ kdežto pro umění je základní vztah k „pravdě“.⁶¹ A filosofie? Možná je také souhrnem různých „myslenkových stylů“, které drží pohromadě tlumutí k autoreferenčnosti.

Poznámky

- 1 I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, cit. 15 a 23, (čes. *Kritika soudnosti*, Odeon, Praha 1975).
- 2 E. Cassirer, *Die Philosophie der Aufklärung*, Tübingen 1932.
- 3 B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1902), Milano 1990, (čes. *Aestetika vědou vyřazená a všeobecnou lingvistiku*, Otto, Praha 1907); *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana* (1909), Bari 1966; *Nuovi saggi di estetica* (1920), Bari 1969; *La poesia* (1936), Bari 1963.
- 4 Id., *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, cit., I, 8, (O. c.).
- 5 Id., *Breviario di estetica* (1912) I, in: *Nuovi saggi di estetica*, cit., (čes. *Breviář estetiky*, Orbis, Praha 1927).
- 6 Id., *Il carattere di totalità dell'espressione artistica* (1917), in: *Nuovi saggi di estetica*, cit.
- 7 Id., *La poesia*, cit., I, 1 a 2.
- 8 Id., *Breviario di estetica*, cit., II, (čes. *Breviář estetiky*, Orbis, Praha 1927).
- 9 Id., *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, cit., III, (čes. *Aestetika vědou vyřazená a všeobecnou lingvistiku*, Otto, Praha 1907). Avšak v pojednání *Logica* (1908) už nazírá historii jako totožnou s filosofií.
- 10 Id., *Le due scienze mondane. L'estetica e l'economica* (1931).
- 11 Id., *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, cit., I, 16, (čes. *Aestetika vědou vyřazená a všeobecnou lingvistiku*, Otto, Praha 1907).
- 12 H. Husserl, *Dopis Hugovi von Hofmannsahl* (1907). Vešle tohoto listu obsahuje rukopis A VI I z r. 1906–7 ještě další Husserlův příspěvek k estetice (srv. S. Zechin, *Un manoscritto husserliano sulla estetica*, in: *La magia dei saggi*, Milano 1984).
- 13 R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Halle 1931, (čes. *Umělecké dílo literární*, Odeon, Praha 1989).
- 14 Ibidem, 52, (čes. O. c.).
- 15 N. Hartmann, *Aesthetik*, Berlin 1953.
- 16 H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1960. K tomu byl připojen svazek s doplňky *Wahrheit und Methode. Ergänzungen*, Tübingen 1986–1993.
- 17 Naproti tomu Dilthey podle Gadamera k estetice života nenáleží; pojem *Erlbnis* má u Diltheye částe gnozeologický a hermeneutický význam.
- 18 H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, cit., I, 1, 2c.
- 19 Představa světa jako hry bez hrátá je jádrem pojednání E. Finka, *Spiel als Weltssymbol*, Stuttgart 1960, (čes. *Hra jako symbol světa*, Český spisovatel, Praha 1993).
- 20 G. H. Gadamer, *Dichten und Deuten*, in: *Kleine Schriften II*, Tübingen 1967.
- 21 Id., *Wahrheit und Methode*, cit., II, II, 1d.
- 22 Id., *Vernunft im Zeitalter der Wissenschaft*, Frankfurt a. M. 1976.
- 23 E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, I–III, Berlin 1923–29, (čes. *Filosofie symbolických forem* I., II., OIKOYMENH, Praha 1996), srv. úvod ke sv. I a ke sv. III.
- 24 Id., *An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture*, New Haven 1944, (slov. *Esaj o člověku*, Pravda, Bratislava 1977).

- 25 Cassirer uznává svůj dluh vůči F. Th. Vischerovi, autoru pojednání *Das Symbol* (1887).
- 26 Cassirer se odvolává na H. Helmholze a H. Hertzka.
- 27 Id., *Philosophie der symbolischen Formen*, cit., I, II, 2, 5, (čes. *Filosofie symbolických forem* I., II., OIKOMENH, Praha 1996). Srv. též významnou předcházející *Das Symbolproblem und seine Stellung im System der Philosophie*, in: *Zeitschrift f. Aesthetik u. allegem. Kunstwissenschaft*, 1927.
- 28 Id., *Language and Art. I and II* (1942), in: *Symbol, Myth and Culture. Essays and Lectures* (posthumě), ed. D. Ph. Vereen, New York 1979.
- 29 Id., *Philosophie der symbolischen Formen*, cit., III, Intr. 4, (čes. *Filosofie symbolických forem* I., II., OIKOMENH, Praha 1996).
- 30 C. G. Jung, *Über die Beziehungen der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk* (1922).
- 31 Id., *Psychologie und Dichtung* (1930–50).
- 32 C. G. Jung, *Über die Psychologie des Unbewusstens* (1916–42).
- 33 Srv. G. Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique*, Paris 1938, a *Le matérialisme rationnel*, Paris 1953.
- 34 Id., *La formation de l'esprit scientifique*, cit.
- 35 Id., *La psychanalyse du feu*, Paris 1938, (čes. *Psychoanalýza ohně*, Mladá fronta, Praha 1997).
- 36 Id., *Lauréannoni*, Paris 1939.
- 37 Přidržuji se vynikajícího rozboru Bachelardových úvah, který provedl G. Sertoli v svém výborně zdokumentovaném pojednání *Le imaginaire e la realtà. Saggio su Gaston Bachelard*, Firenze 1972, kde jsou rozobrány jednotlivé fáze intelektuálního vývoje tohoto myslitele, se zvláštním zaměřením na esteticko-filosofické problémy.
- 38 G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris 1942, (čes. *Voda a sny*, Mladá fronta, Praha 1997); *L'air et les songes*, Paris 1943; *La terre et les rêveries de la volomé*, Paris 1948. a *La terre et les rêveries du repos*, Paris 1948.
- 39 Id., *La poétique de l'espace*, Paris 1957 (slov. *Poetika priestoru*, Slovenský spisovateľ, Bratislava 1990); a *La poétique de la rêverie*, Paris 1960.
- 40 Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1970, (čes. *Estetická teorie*, Panglos, Praha 1997).
- 41 Id., *Negative Dialektik*, Frankfurt a. M. 1966.
- 42 Id., *Philosophische Terminologie*, Frankfurt a. M. 1973, 1 a 2.
- 43 Id., *Negative Dialektik*, cit.
- 44 Id., *Ästhetische Theorie*, cit., (čes. *Estetická teorie*, Panglos, Praha 1997).
- 45 *Ibidem* (O. c.).
- 46 G. W. F. Hegel, *Ästhetik*, I., II., (čes. *Estetika* I., II., Odeon, Praha 1966).
- 47 Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, cit., (čes. *Estetická teorie*, Panglos, Praha 1997).
- 48 *Ibidem* (O. c.).
- 49 M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris 1945.
- 50 Id., *Éloge de la philosophie*, Paris 1953.
- 51 Id., *La doute de Cézanne*, in: *Sens et non-sens*, Paris 1948, (čes. *Cézannovo pochybování*, in: *Oko a duch a jiné eseje*, Obelisk, Praha 1971).
- 52 Id., *Loeil et l'esprit*, Paris 1964, (čes. *Oko a duch*, in: *Oko a duch a jiné eseje*, Obelisk, Praha 1971).
- 53 Id., *Le visible et l'invisible*, Paris 1964, (čes. *Viditelné a neviditelné*, OIKOMENH, Praha 1998).
- 54 H. R. Jauss, *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*, Konstanz 1972, a *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, sv. I, München 1977; sv. II a III, Frankfurt a. M. 1982.
- 55 Id., *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Konstanz 1967, a *Estetica della ricezione* (sebrané eseje z let 1978 až 1986), it. překl. A. Ciungiasco, Napoli 1987.
- 56 G. Vattimo, *Oltrè l'interpretazione. Il significato dell'ermeneutica per la filosofia*, Roma-Bari 1994. Z předchozích Vattimových děl upozorníji na: *Poesia e ontologia*, Milano 1967; *Le avventure della differenza*, Milano 1980, a *La fine della modernità*, Milano 1985.
- 57 S. Langerová, *Feeling and Form. A Theory of Art developed from „Philosophy in a New Key“*, New York 1953.
- 58 N. Goodman, *Languages of Art*, New York 1968.
- 59 P. Feyrabend, *Scienza come arte*, it. překl. z angl. a něm. I. Sosio, Roma-Bari 1984.
- 60 Představa vědy jako „stylu myšlení“ pochází od L. Flecka, autora pojednání *Entstehung einer wissenschaftlichen Tatsache* (1935), Frankfurt a. M. 1980.
- 61 G. Buchdahl, *Verità e stile nella scienza, nell'arte e in filosofia*, in: *Nuova civiltà delle macchine*, 1983, 4.