mezi dětstvím a dospělostí v každém konkrétním případě, nelze určit podle obecného pravidla; dělící linie se často mění, jak vzhledem k době, tak od jedné země k druhé, od civilizace k civilizaci a dokonce od jednotlivce k jednotlivci. Avšak výchova a vzdělání, na rozdíl od učení, musí mít předvídatelný cíl. V naší civilizaci takový cíl pravděpodobně koinciduje spíše s absolvováním střední školy než školy vysoké, neboť profesionální příprava na univerzitách či technikách, i když má vždy co činit s výchovou a vzděláním, je nicméně určitou specializací. Už nezamýšlí uvést mladého člověka do světa jako celku, spíše do jeho určité, omezené části. Nelze vychovávat a vzdělávat a zároveň nevyučovat; výchova a vzdělání bez výuky je prázdná, a tudíž velmi snadno degeneruje a stává se morální a emotivní rétorikou. Avšak lze snadno vyučovat a zároveň nevychovávat a nevzdělávat, člověk se může učit až do posledního dne svého života a stejně se nestat vzdělaným. To vše jsou však již detaily a je třeba je ponechat odborníkům a pedagogům.

Avšak nás všech se dotýká, a nemůže být přenechán speciální vědě, tj. pedagogice, vztah mezi dospělými a dětmi vůbec, anebo přesněji řečeno, náš postoj vůči skutečnosti natality: skutečnosti, že všichni jsme přišli do světa narozením a že svět se narozením lidí stále obnovuje. Výchova je ten bod, v němž se rozhodujeme, zda milujeme svět tak, abychom za něj převzali odpovědnost a chránili ho před zkázou, jež by se stala nevyhnutelnou, kdyby nebylo obnovy, kdyby nebylo nových a mladých. Výchova je však zároveň bod, kdy se rozhodujeme, zda milujeme své děti tak, abychom je nevyháněli ze světa a neponechávali bez pomoci, ani jim nevyráželi z rukou šanci vytvořit něco nového, pro nás nepředvídatelného, abychom je předem připravovali k úkolu obnovit náš společný svět.

I

Již více než deset let jsme svědky, jak mezi intelektuály vzrůstá zájem o relativně nový fenomén masové kultury. Samotný termín je zřejmě odvozen z pojmu „masová společnost", který není o mnoho starší, a zároveň všechny diskuse o masové kultuře vycházejí z nevysloveného předpokladu, že logicky a nevyhnutelně jde o kulturu masové společnosti. Pro tyto dva termíny a jejich krátkou historii je významným faktem, že ještě před několika lety se jich užívalo pejorativně – v tom smyslu, že masová společnost je upadlou formou společnosti a masová kultura contradictio in adiecto –, nyní oba termíny získaly vážnost a staly se předmětem početných studií a výzkumných projektů, které v zásadě usilují, jak podotkl Harold Rosenberg, „dodat kýči intelektuální rozměr". Tato „intelektualizace kýče" se ospravedlňuje tím, že masová společnost – ať už se nám líbí nebo ne –, zůstane alespoň v dohledné době naším osudem; proto její „kulturu", „lidovou kulturu (není možno) ponechat lidu".[1]) Avšak zůstává sporné, zda to, co platí pro masovou společnost, platí i pro masovou kulturu, anebo, jinak řečeno, zda příbuzenský poměr mezi masovou společností a masovou kulturou bude *mutatis mutandis* týž jako předchozí poměr společnosti ke kultuře.

[1]) Harold Rosenberg v brilantním, vtipném eseji „Pop Culture: Kitsch Criticism", v *The Tradition of the New*, New York, 1959.

Na otázky masové kultury navazuje tedy především jiný, zásadnější problém, totiž velmi problematický vztah společnosti a kultury. Stačí si jenom připomenout, jak velký podíl na vzniku celého moderního uměleckého hnutí má prudká vzpoura umělce proti společnosti jako takové (tedy nikoli proti tehdy dosud neznámé společnosti masové), abychom si uvědomili, jak dřívější poměr musel být neuspokojivý, a nepodléhali laciné touze mnoha kritiků masové kultury po Zlatém věku lepší a zjemnělé společnosti. V Americe je tato touha dnes mnohem rozšířenější než v Evropě z jednoduchého důvodu: i když zná Amerika až příliž dobře barbarské šosáctví zbohatlíků, zná pouze zběžně neméně odpudivé kulturní a vzdělanecké filistrovství evropské společnosti, kde se kultura stala hodnotou pro snoby, kde je věcí společenského postavení být dostatečně vzdělaný a cenit si kultury; tento nedostatek zkušenosti vysvětluje snad i to, proč americká literatura a malířství pojednou počaly hrát ve vývoji moderního umění tak rozhodující roli a proč je možno cítit jejich vliv i v zemích, kde intelektuální a umělecká avantgarda zaujímá vysloveně protiamerické postoje. Má to však neblahý následek, že je možné nezaznamenat a nepochopit, jak významným symptomem je ona hluboká nevolnost, malaise, kterou samo slovo „kultura" nejspíš vyvolá právě mezi jejími předními představiteli.

Bez ohledu na to, zda určitá země prošla či neprošla všemi stupni společenského vývoje od počátku novověku, ke vzniku masové společnosti došlo ve chvíli, kdy „celá masa obyvatel byla včleněna do společnosti".[2]) A protože společností ve smyslu „lepší společnosti" se rozuměly vrstvy obyvatelstva, které disponovaly nejen bohatstvím, nýbrž i volným časem, tj. časem, který bylo

[2]) Viz Edward Shils, „Mass Society and its Culture" v *Daedalus*, Spring 1960; celé vydání je věnováno „masové kultuře a masovým médiím".

možno věnovat „kultuře", ohlašuje masová společnost vskutku novou situaci, kdy se z pout fyzicky vyčerpávající práce celá masa populace osvobodila natolik, že má na „kulturu" dostatek volného času. Zdá se tedy, že masová společnost i masová kultura představují navzájem propojené jevy; jejich společným jmenovatelem není masa, nýbrž společnost, do níž tato masa byla včleněna. Historicky stejně jako i pojmově, masové společnosti předcházela společnost; společnost však nepředstavuje pojem o nic obecnější – i její vznik lze datovat a historicky popsat; jistě je to fenomén starší než společnost masová, avšak před počátkem novověku také zcela neznámý. Všechny rysy, které doposud psychologie davu u masového člověka objevila: osamění (a osamění není izolace ani samota) i přesto, že je to člověk přizpůsobivý, popudlivost a ztrátu měřítek, schopnost konzumovat provázenou neschopností usuzovat či dokonce jen rozlišovat, a především egocentrismus a ono osudové odcizení světu, které se od Rousseaua mylně chápe jako sebeodcizení, všechny tyto rysy se ve skutečnosti objevily již v lepší společnosti, kde se, numericky vzato, otázka mas nekladla.

Lepší společnost, jak ji známe z 18. a 19. století, zjevně vznikla na evropských dvorech v údobí absolutismu, zvláště na dvoře Ludvíka XIV, jemuž se podařilo francouzskou šlechtu zbavit politického významu tak, že ji jednoduše soustředil do Versailles a proměnil šlechtice v dvořany bavící se intrikami, pletkami a klevetami, jež takové nikdy neutuchající zábavy nevyhnutelně plodí. Takže pravým předchůdcem románu, této povýtce moderní umělecké formy, nejsou ani tak pitoreskní romance dobrodruhů a rytířů jako spíše Saint-Simonovy *Memoires*. Román samotný zase zřejmě anticipoval vzestup společenských věd i psychologie, jejichž zájem se dosud soustřeďuje na konflikty mezi společností a „individuem".Toto individuum, definované a vskutku objevené těmi, kdo se jako Rousseau v 18. či John Stuart Mill

v 19. století dostali se společností do otevřeného sporu, je pravým předchůdcem moderního masového člověka. Od té doby se příběh konfliktu mezi společností a jejími jednotlivci – ve skutečnosti stejně jako v literární fikci – opakuje vždy znovu: moderní, a již ne zcela moderní jednotlivec představuje část, atom společnosti, a snaží se proti ní prosadit, i když nakonec tak jako tak prohrává.

Vzhledem k situaci individua je mezi dřívější společností a společností masovou přesto důležitý rozdíl. Dokud do společnosti patřily jen určité třídy obyvatelstva, šance jednotlivce její tlak přečkat byly vysoké; spočívaly v tom, že v celku populace existovaly současně i jiné, mimospolečenské vrstvy, k nimž mohl jednotlivec uniknout; právě u lidí, jimž nebyl přístup do společnosti dovolen, objevili tito před společností unikající jednotlivci rysy lidskosti, které ve společnosti dávno vyhasly, což bylo i důvodem, proč často končili jako členové revolučních stran a hnutí. To se pak odrazilo i v románu v příznačné glorifikaci dělníků a proletářů, ale také, v subtilnější podobě, v roli připisované homosexuálům (např. u Prousta) nebo Židům, tj. skupinám, které společnost nikdy zcela neabsorbovala. Že revoluční elán 19. a 20. století mnohem ostřeji mířil proti společnosti než proti státům a vládám, nebylo jen důsledkem dominantní role sociální otázky, jak se jevila ve dvojnásob skličující situaci bídy a vykořisťování. Abychom si uvědomili, jaká byla pravá role společnosti po celé 19. století, stačí číst texty z doby Francouzské revoluce a připomenout si, do jaké míry sám pojem *le peuple* obdržel konotace z urážek a ponižování „srdce“, jak by řekl Rousseau a dokonce i Robespierre, korupcí a pokrytectvím salónů. Zoufalství jedinců v masové společnosti je do značné míry způsobeno tím, že cesty úniku jsou nyní uzavřeny, neboť společnost absorbovala všechny vrstvy obyvatelstva.

I když se nezabýváme konfliktem mezi individuem a společností, je důležité si povšimnout, že posledním

jednotlivcem, který v masové společnosti zbývá, je, jak se zdá, umělec. Ve středu naší pozornosti je však kultura, nebo spíše její osudy v rozdílných podmínkách společnosti a společnosti masové, a proto náš zájem o umělce se ani tak netýká jeho subjektivního individualismu, jako spíše toho, že je koneckonců autentickým producentem i oněch předmětů, jež každá civilizace zanechává jako svou kvintesenci a přetrvávající svědectví ducha, který ji oživoval. Že se proti společnosti mohou obrátit právě zhotovovatelé těchto eminentně kulturních předmětů, zvláště uměleckých děl, že z nepřátelství vůči společnosti mohl vzejít celý vývoj moderního umění, jenž spolu s vývojem vědy zůstane pravděpodobně největším výkonem našeho věku, to vše demonstruje antagonismus mezi společností a kulturou, antagonismus, který předcházel vzniku masové společnosti.

To, co vyčítal společnosti umělec (na rozdíl od politického revolucionáře) se dosti brzo – na přelomu 18. a 19. století – shrnulo do jednoho slova, které od té doby opakovaly a znovu vykládaly všechny další generace. Toto slovo je filistrovství, „šosáctví“. Není příliš důležitý jeho původní význam, jen o málo starší než specifický význam dnešní. Poprvé to slovo objevili němečtí studenti ve svém slangu, aby odlišili města a university, „kabáty a taláry“; již biblická tradice však jako „filištínské“ označovala počtem silnějšího nepřítele, do jehož rukou lze upadnout. Když je užil v satiře o šosákovi *bevor, in und nach der Geschichte* německý spisovatel Clemens von Brentano (myslím, že byl první), označovalo toto slovo mentalitu, jež soudí vše podle bezprostřední užitečnosti a „materiální hodnoty“, a vůbec pak nevěnuje pozornost tak neužitečným věcem a zbytečným zaměstnáním, jako je i kultura a umění. To vše je i dnes již důvěrně známé a není bez zajímavosti, že i tak běžný slangový výraz jako „měšťák“ lze nalézt již v Brentanově raném pamfletu.

Kdybychom se zastavili zde, kdyby se hlavní výtka vůči společnosti týkala její nekulturnosti a nezájmu

o umění, fenomén, kterým se tu zabýváme, by byl podstatně jednodušší, než ve skutečnosti je; z tohoto hlediska by však bylo zcela nepochopitelné, proč moderní umění revoltovalo proti „kultuře", místo aby jasně a otevřeně bojovalo za své „kulturní" zájmy. Jádro věci je v tom, že za oním druhem šosáctví, jež spočívalo v „nekulturnosti" a vulgárnosti, následoval velice rychle další vývoj, kdy se společnost naopak začala o všechny tak zvané kulturní hodnoty zajímat až příliš. Společnost začala kulturu monopolizovat k vlastním cílům, k nimž patří na příklad společenské postavení, společenský úspěch. To souviselo se společensky nižším postavením evropských středních tříd, které se ocitly - jakmile dosáhly dostatečného bohatství a volného času -, ve stále ostřejším zápase s aristokracií, s jejím pohrdáním vulgaritou pouhého vydělávání peněz. V boji o společenské postavení začala hrát enormní roli kultura jako jeden, ne-li vůbec nejvhodnější nástroj ke společenskému vzestupu, k možnosti „vzdělat se", tj. vytáhnout se z nižších oblastí, kde údajně bylo místo skutečnosti, vzhůru do vyšších, nereálných sfér, které jsou domovem ducha a krásy. Útěk z reality prostřednictvím kultury a umění je důležitý, protože fyziognomii kulturního a vzdělaného šosáka vtiskl zřetelné rysy, ale také proto, že byl pravděpodobně rozhodujícím motivem revolty umělců proti novým patronům; umělci ucítili nebezpečí, že jsou z reality vyháněni do oblasti zjemnělých řečí, kde vše, co dělali doposud, by ztratilo smysl. Být uznáván společností, která se stala tak „kultivovanou", že například během irského bramborového hladomoru nepoužívala slova brambory a hovořila o „onom kořeni", aby se nesnížila a neriskovala kontakt s nepříjemnou realitou, to bylo poněkud pochybným komplimentem. Tato anekdota obsahuje v kostce definici kulturního šosáka.[3])

[3]) Za tento příběh vděčím G.M.Youngovi: *Victorian England. Portrait of an Age*, New York, 1954.

Bezpochyby jde o mnohem víc než o duševní rozpoložení umělce; jde o objektivní postavení kulturního světa - pokud obsahuje hmatatelné věci, knihy, obrazy, sochy, budovy, hudbu, zahrnuje celou zaznamenanou minulost zemí, národů, nakonec lidstva a o této minulosti vydává svědectví. Jediným mimospolečenským, a tedy autentickým uměleckým kritériem pro posuzování specificky kulturních věcí je jejich relativní trvalost a stálost, případná nesmrtelnost. Kulturním předmětem se může stát jen to, co je s to přetrvat staletí. Jakmile se nesmrtelná díla minulosti stala předmětem společenské či individuální vytříbenosti a postavení, které se s ní spojovalo, pak tato díla ztratila důležitou a elementární hodnotu, schopnost čtenáře či diváka se zmocnit a vést ho staletími. Samo slovo kultura se stalo podezřelé právě proto, že naznačovalo onu „honbu za zdokonalením", kterou Matthew Arnold ztotožňoval s „honbou za sladkostí a světlem". Slouží-li velká umělecká díla účelům sebevzdělávání a sebezdokonalování, jsou stejně zneužívána, jako slouží-li jiným účelům; dívat se na obraz, aby si člověk prohloubil znalosti o určitém období, je snad právě tak užitečné a oprávněné, jako je užitečné a oprávněné zakrývat obrazem díru ve zdi. V obou případech se uměleckého díla užívá k cílům, které k němu bezprostředně nepatří. Všechno je v pořádku, pokud si člověk uvědomuje, že tímto užíváním, ať legitimním či nikoli, se pravý vztah k umění nevytváří. Nijak by nevadilo, že vzdělaný šosák četl klasiky, vadilo to, že je četl s motivem sebezdokonalení a nepřišlo mu na mysl, že Shakespeare či Platón říkají mnohem důležitější věci, než je jeho vzdělání. Do sféry „čisté poezie" vzdělaný šosák uprchl proto, aby si skutečnost - například tak prosaické věci, jako byl bramborový hladomor -, nevpustil do života, nebo aby se na ni díval závojem „sladkosti a světla".

Všichni známe dosti žalostné umělecké produkty, které se inspirovaly a živily právě tímto postojem, krátce

řečeno kýč 19. století. Jeho ztráta smyslu pro formu a styl, historicky pozoruhodná, je spjata s odtržením umění od skutečnosti. Udivující obnova tvořivých sil v našem století a snad méně patrná, leč o nic méně skutečná obnova velké minulosti se začaly prosazovat teprve tehdy, když „vznešená" společnost ztratila dominantní postavení v celku obyvatelstva a ztratila i nad kulturou monopolní vládu. Před zrodem moderního umění - a vlastně ten proces pokračoval do jisté míry i po něm -, došlo ke skutečnému rozkladu kultury, jehož „nehynoucími památkami" jsou neoklasické, neogotické, neorenesanční stavby roztroušené po celé Evropě. V této desintegraci se kultura - dokonce více než co jiného - stala tím, co lidé od té doby počali nazývat „hodnotou", tj.společenským zbožím, které může obíhat a být předmětem obchodu jako ostatní hodnoty, společenské i individuální.

Šosák kulturními předměty nejprve opovrhoval pro jejich neužitečnost, později však se stal „kulturním" a sáhl po nich jako po platidle, aby si koupil vyšší postavení ve společnosti a vyšší stupeň sebeocenění, než jaké mu náleželo od přírody, které si nezasloužil podle vlastního mínění svým původem. Zacházel s kulturními hodnotami stejně jako se všemi jinými, jako s tím, čím hodnoty byly odjakživa - hodnotami směnnými. Jak šly kulturní hodnoty z ruky do ruky, ošoupaly se jako staré mince. Ztratily schopnost zaujmout naši pozornost a uvést lidskou mysl do pohybu.Teprve potom se začalo mluvit o „devalvaci", až nakonec došlo k „výprodeji hodnot" (Ausverkauf der Werte), v Německu ve dvacátých a třicátých letech, ve Francii v letech čtyřicátých a padesátých, kdy kulturní a morální hodnoty byly zároveň vyprodány.

Potom se kulturní šosáctví stalo v Evropě věcí minulosti, a lze-li ve „výprodeji hodnot" tušit melancholii konce velké západní tradice, zůstává nadále otevřenou otázkou, co je obtížnější, objevovat velké autory minulosti bez pomoci tradice, nebo je vyprošťovat z braku

vzdělaného šosáctví. A úkol uchovat minulost i bez tradice, a často dokonce proti tradičním měřítkům a interpretacím, je pro celou západní civilizaci stejný. Ne-li společensky, pak aspoň intelektuálně je Amerika i Evropa v téže situaci: vlákno tradice je přetrženo a minulost musíme objevovat sami, to jest, musíme číst autory minulosti tak, jako by je před námi nikdo nečetl. Masová společnost je vybavena mnohem hůře než lepší a vzdělaná společnost, aby dostála takovému úkolu; mám za to, že v Americe 19. století nebyl zrovna tento druh četby nijak neobvyklý právě proto, že tato země byla dosud „nepopsanou divočinou", z níž se tolik amerických spisovatelů a umělců pokoušelo uniknout. Odpovídal tomu i fakt, že se americká próza a poezie od Whitmana a Melvilla stále rozvíjela. Bylo by vskutku škoda, kdyby z dilemat a zmatků masové kultury měla vyrůst nějaká neoprávněná a marná touha po stavu věcí, který není lepší, jen trochu staromódnější.

Snad největší rozdíl mezi společností a masovou společností spočívá v tom, že společnost kulturu sice chtěla, že sice hodnotila a znehodnocovala kulturní věci a zneužívala je pro vlastní sobecké cíle, ale „nespotřebovávala" je. Byly obnošené, ale stále zůstávaly věcmi, podržovaly si určitý objektivní charakter: rozpadaly se, vyhlížely jako ruiny, ale nemizely. Masová společnost naproti tomu kulturu nechce, chce zábavu, a zboží zábavním průmyslem nabízené tato společnost opravdu spotřebovává jako všechno konzumní zboží. Výrobky, kterých je pro zábavu zapotřebí, slouží životnímu chodu společnosti, i když nejsou pro život nezbytné jako maso a chléb. Slouží, jak se říká, k ukrácení času. Prázdný čas, který je třeba ukrátit, není, přesně řečeno, totéž, co volný čas, tj. ten čas, kdy jsme svobodni od všech starostí a činností nezbytných pro životní proces, a volní, svobodní pro svět a jeho kulturu. Prázdný čas je spíše čas zbytkový, svou povahou stále biologický, který zbývá poté, co práce a spánek

obdržely své. Prázdný čas, který má zábava vyplnit, je mezera v biologicky podmíněném cyklu práce neboli „metabolismu člověka s přírodou", jak se vyjadřoval Marx.

V moderních podmínkách se tato mezera neustále zvětšuje: zbývá stále více času, který je nutno vyplnit zábavou. Enormní růst prázdného času však nemění jeho povahu. Stejně jako práce a spánek je zábava nutnou součástí biologického životního procesu. A biologický život je vždy, ať pracujeme nebo odpočíváme, ať jsme při spotřebě činní, nebo se jen pasívně bavíme, metabolismem, pro který všechno je potravou, který vše rovnou pohlcuje. Zboží, které nabízí zábavní průmysl, nejsou „věci", kulturní předměty, jejichž znamenitost se měří schopností odolat životnímu procesu a stát se trvalou součástí světa, a nelze je podle těchto měřítek posuzovat. Nejsou to však ani hodnoty, které existují pro užitek a směnu; produkty zábavního průmyslu jsou spotřebním zbožím, které je zcela určeno spotřebě jako každé spotřební zboží.

Panis et circenses opravdu patří k sobě; obojí je potřebné pro život, pro jeho uchovávání a obnovu; obojí také v průběhu životního procesu mizí - to znamená, aby proces vůbec neustal, musí být obojí znovu vyráběno a nabízeno. Norma, podle níž se tu posuzuje, je čerstvost a novost. A v tom, jak těchto měřítek užíváme dnes, abychom stejně posuzovali kulturní a umělecké předměty - věci, o nichž předpokládáme, že zůstanou ve světě, až ho opustíme -, se jasně ukazuje veliké nebezpečí, které začala znamenat pro kulturní svět potřeba zábavy. Toto nebezpečí ve skutečnosti nepochází z masové společnosti a zábavního průmyslu, který vyhovuje jejím potřebám. Naopak, protože masová společnost nechce kulturu, chce se jen bavit, představuje pravděpodobně pro kulturu menší hrozbu než šosáctví lepší společnosti; na rozdíl od politických záležitostí se zde i nadále dobře daří umění

i vědám, přestože se často hovoří o nevolnosti - malaise - umělců a intelektuálů, zčásti asi vyvolané i tím, že nejsou s to vniknout do hlučné marnosti masové zábavy. Pokud zábavní průmysl produkuje spotřební zboží, nemůžeme mu v žádném případě vyčítat, že jeho výrobky nejsou trvalé, jako nemůžeme vyčítat pekařům, že vyrábějí housky, které se musí spotřebovat po upečení, aby neztvrdly. Vždycky bylo a je známkou vzdělaného šosáctví opovrhovat zábavou a obveselením, protože z nich nelze odvodit žádnou „hodnotu".Je pravda, že všichni v té či oné podobě potřebujeme zábavu a obveselení, všichni jsme součástí velkého koloběhu života. Tvrdit, že se nemůžeme bavit a obveselovat týmiž věcmi, které obveselují a baví masy našich bližních, je pokrytectví a společenský snobismus. Pokud jde o přežití kultury, je jistě méně ohrožena těmi, kdo vyplňují prázdný čas zábavou, než těmi, kdo ho věnují všemožným vzdělávacím trikům, aby si vylepšili společenské postavení. A pokud jde o tvořivost umělců, odolat pokušení masové kultury, anebo se nenechat ochromit hlukem a humbukem masové společnosti, by mělo být stejně snadné jako odolat rafinovanějším pokušením a záludnějšímu povyku kulturních snobů zjemnělé společnosti.

Případ není bohužel tak jednoduchý. Zábavní průmysl čelí gargantuovskému apetitu a protože se jeho zboží spotřebovává, musí nabízet neustále nové. Ti, kdo toto zboží pro masová média vyrábějí, jsou nuceni stále prohledávat minulou i současnou kulturu a doufat, že zde naleznou vhodný materiál. Materiál však nelze nabídnout v surovém stavu; nutno ho přeměnit, aby bavil, upravit tak, aby byl snadno stravitelný.

Kultura se stává masovou ve chvíli, kdy se na kulturní předměty vrhne masová společnost. Nebezpečí spočívá v tom, že její životní chod (který jako všechny biologické procesy vtahuje nenasytně vše, co je v dosahu, do svého metabolického cyklu), kulturní předměty nadobro spot-

řebuje, pohltí a zničí. Tím samozřejmě nemyslím masovou distribuci. Vrhnou-li se knihy či reprodukce obrazů na trh za účelem prodeje ve velkém měřítku, pak to ještě nemusí ovlivnit povahu dotyčných předmětů. Jejich povaha je dotčena v okamžiku, kdy se ony samy mění, jsou-li při reprodukci, filmovém zpracování, přepsány, zhuštěny, digestovány a redukovány na kýč. To pak neznamená, že se kultura masově šíří, ale že se – aby poskytla zábavu –, postupně ničí. Výsledkem není desintegrace, nýbrž úpadek kultury, a nejsou to skladatelé populární hudby, kdo ho uvádějí do života, nýbrž zvláštní druh intelektuálů, často sečtělých a dobře informovaných, jejichž jedinou funkcí je uspořádávat, rozmělňovat a proměňovat kulturní předměty, a dokázat tak masám, že Hamlet může být stejně zábavný jako *My Fair Lady*. Je mnoho velkých autorů minulosti, kteří přežili staletí v zapomnění a nezájmu. Zůstává však otázkou, zda budou moci přežít zábavní verzi toho, o čem ve skutečnosti hovoří.

Kultura se vztahuje k předmětům a je fenoménem světa; zábava se vztahuje k lidem a je fenoménem života. Předmět je kulturní, pokud je schopen přetrvat; trvalost je pravým opakem fungování a funkčnosti, kvůli níž předmět vždy znovu mizí z fenomenálního světa, tím, že je užíván a využíván. Velkým uživatelem a spotřebitelem předmětů je život sám, život jedince i život společnosti jako celku. Život je k věcnosti předmětů lhostejný; trvá na tom, že každá věc musí být funkční, že musí uspokojovat nějakou potřebu. Kultura je však ohrožována tím, že všechny světské předměty a věci vytvářené přítomností a minulostí se považují za pouhé funkce životního chodu společnosti, jako by tu byly jen proto, aby uspokojovaly nějakou potřebu. Pro tuto funkcionalizaci je pak skoro lhostejné, zda potřeby, o něž zrovna jde, jsou nižšího či vyššího řádu. Že umění musí být funkční, že **katedrály** jsou k tomu, aby uspokojovaly náboženskou

potřebu společnosti, že se obraz rodí z potřeby malíře vyjádřit sebe sama, že se divák na obraz dívá, aby se vzdělal – všechny tyto představy tak postrádají spojitost s uměním a jsou historicky tak nové, že je nasnadě odmítnout je prostě jako moderní předsudky. Katedrály se stavěly *ad maiorem gloriam Dei*; zatímco jako budovy jistě sloužily potřebám společnosti, jejich vypracovanou krásu nelze nikdy vysvětlit jen těmito potřebami; těm přece může stejně dobře sloužit i jiná budova. Krása katedrál transcendovala veškeré potřeby a dovolila jim přetrvávat staletí. I když krása katedrály nebo každé jiné světské budovy přesahuje rovinu potřeb a funkcí, nikdy netranscenduje svět, i kdyby byl obsah díla náboženský. Naopak, právě krása náboženského umění přetváří to, co je náboženské a jinosvětské, v hmatatelné světské skutečnosti; v tomto smyslu je veškeré umění sekulární; odlišnost náboženského umění spočívá pouze v tom, že „sekularizuje" – zvěcňuje a přetváří do „objektivní", hmatatelné světské přítomnosti –, to, co již předtím existovalo mimo svět. Přitom je irelevantní, zda v souladu s tradičním náboženstvím umístíme toto „mimo" na onen svět, nebo se domníváme, že je podle moderního vysvětlení najdeme v niterných záhybech lidského srdce.

Každá věc – užitný předmět, spotřební zboží nebo umělecké dílo – má nějaký tvar, v němž se ukazuje, a jen když má něco tvar, můžeme vůbec o věci mluvit. Mezi věcmi, které se nevyskytují v přírodě a jsou pouze částí světa vytvořeného člověkem, rozlišujeme užité předměty a umělecká díla, oběma náleží určitá stálost v rozpětí běžného trvání a možné nesmrtelnosti uměleckých děl. Tím se tyto věci liší od spotřebního zboží, jehož trvání ve světě sotva překročí čas nezbytný k jejich přípravě, a také od produktu jednání, událostí, skutků a slov, jež jsou svou povahou tak pomíjivé, že by stěží přežily hodinu či den, kdy se objevily na světě, kdyby je neuchovávala lidská paměť, která z nich spřádá příběhy, a lidská

tvořivá schopnost. Z hlediska pouhého trvání jsou umělecká díla nadřazena všemu ostatnímu. Protože zůstávají ve světě déle než cokoli jiného, mají ze všech věcí nejvíce světskou povahu. Navíc jsou to jediné věci, jež nemají v životním procesu společnosti žádnou funkci; řečeno přesně, nezhotovují se pro lidi, ale pro svět, který má přetrvat čas vyměřený životu smrtelníků, příchod i odchod generací. Umělecká díla se nespotřebovávají jako konzumní zboží, neužívají se jako užitné předměty; dokonce se z procesu spotřeby a užívání úmyslně odstraňují a od sféry životních nezbytností izolují. Odstraňovat umělecká díla z životního procesu lze mnoha způsoby a jenom tam, kde se tak děje, vzniká kultura ve vlastním smyslu.

Otázka nezní, zda světskost, schopnost reprodukovat a vytvářet svět, patří k lidské „přirozenosti". Víme o existenci národů bez světa a známe lidi bez světa; lidský život jako takový vyžaduje svět, pokud potřebuje pro svůj pobyt na zemi domov. Vše, co lidé zřídili, aby si opatřili úkryt a střechu nad hlavou – i stany kočovníků – může zajisté sloužit jako domov na zemi těm, kdo se tu dočasně ocitli. To však neznamená, že z tohoto faktu samotného již vzniká svět, natož kultura. Pozemský domov se stává světem v pravém smyslu jen tehdy, je-li celek vytvořených věcí uspořádán tak, aby mohl odolávat stravujícímu životaběhu lidí, kteří na zemi bydlí, aby mohl lidi přetrvat. Jenom tam, kde je přetrvávání zabezpečeno, lze hovořit o kultuře; jenom tam, kde stojíme tváří v tvář věcem, které existují nezávisle na všech utilitárních a funkcionálních vztazích, jejichž hodnota zůstává beze změny, lze hovořit o uměleckých dílech.

Každá diskuse o kultuře musí proto vycházet z fenoménu umění. Zatímco věcnost věcí, jimiž se obklopujeme, spočívá v tom, že mají tvar, v němž se ukazují, pro umělecká díla platí, že jejich jediným účelem je vzhled. Vlastním měřítkem pro posuzování vzhledu je krása; kdy-

bychom chtěli posuzovat věci, a platí to i o běžných užitných předmětech, jen podle užitné hodnoty, museli bychom se oslepit. Abychom si však byli vzhledu předmětu vůbec vědomi, musíme nejprve mít svobodu zaujmout určitý odstup; čím je pouhý vzhled věci důležitější, tím větší odstup jeho přiměřené hodnocení vyžaduje. Odstup však nezískáme, pokud nejsme schopni zapomenout na sebe, na starosti, zájmy a naléhavé potřeby svého života, pokud nejsme s to přestat se předmětu svého obdivu zmocňovat, pokud ho neumíme ponechat tak, jak je, v jeho vzhledu. Postoj nezaujatého zalíbení (či v Kantově terminologii *uninteressiertes Wohlgefallen*) lze zaujmout až poté, co byly ukojeny potřeby žijícího organismu, kdy lidé, zbaveni pout životní nutnosti mohou být pro svět svobodní.

Nesnáz společnosti v dřívějších stadiích spočívala v tom, že její členové se zbavili pout životních nutností, ale už nebyli s to se osvobodit od zájmů, které se týkaly jenom jich, jejich statutu a postavení ve společnosti, vlivu, který to vše mělo na jejich individuální já, už neměli žádný vztah ke světu předmětů a předmětností, v němž se pohybovali. Relativně nová obtíž masové společnosti je snad ještě vážnější, ne však kvůli masám jako takovým, nýbrž proto, že tato společnost je svou povahou společností spotřebitelů a volného času se již neužívá k sebezdokonalení či dosažení vyššího společenského postavení, ale ve stále rostoucí míře pro pouhou spotřebu a zábavu. A protože není dost spotřebního zboží, jež by uspokojilo stále rostoucí apetit životního procesu, jeho vitální energie, již nespotřebovávaná namáhavou dřinou a tělesnou prací, se musí vybít spotřebou, je to, jako by život natahoval svá chapadla a uchvacoval věci, které mu nepatří svou povahou. Výsledkem ovšem není masová kultura, ta ve vlastním smyslu neexistuje, nýbrž masová zábava, živící se kulturními předměty světa. Myslím, že je osudný omyl věřit, že se taková společnost stane časem, půso-

bením vzdělání a výchovy, „kulturnější". Konzumní společnost snad ani nemůže vědět, jak se starat o svět a jeho „světské" věci, vždyť její základní postoj vůči všem předmětům, postoj spotřeby, obrací v trosky vše, čeho se dotkne.

II

Řekla jsem již, že východiskem diskuse o kultuře musí být fenomén umění, vždyť právě umělecká díla jsou kulturními předměty par excellence. Nicméně nelze kulturu a umění ztotožnit, i když obojí souvisí. V otázce, co se s kulturou stane v podmínkách společnosti či masové společnosti, není rozdíl mezi nimi příliš důležitý; v otázce, co vůbec je kultura a jaký je její vztah k politické sféře, však tento rozdíl relevantní je.

Kultura jako slovo i pojem je římského původu. Slovo „kultura" je odvozeno od *colere* - pěstovat, obydlovat, starat se, hlídat a chránit - a souvisí primárně se stykem člověka s přírodou, souvisí s onou kultivací a péčí, která z přírody učiní místo vhodné k lidskému obývání. Naznačuje postoj milující péče a ostře se liší od veškerého úsilí podrobit přírodu lidskému panování.[4]) Nevztahuje se tudíž jen k obdělávání půdy, označuje též „kult" bohů a péči o to, co jim vlastně náleží. První použil tohoto slova pro záležitosti ducha a mysli, zdá se, Cicero. Hovoří o *excolere animum*, o pěstování ducha či o *cultura animi*, o kultuře ducha ve stejném smyslu, v jakém dodnes po-

[4]) K etymologickému původu a užívání slova v latině viz - kromě *Thesaurus linguae latinae* - A. Walde: *Lateinisches Ethymologisches Wörterbuch*, 1938, a A. Ernout, A. Meillet: *Dictionnaire Etymologique de la Langue Latine. Histoire des Mots*, Paris, 1932. K historii slova a pojmu od antiky viz Joseph Niedermann: *Kultur - Werden und Wandlungen des Begriffes und seiner Ersatzbegriffe von Cicero bis Herder*, v Biblioteca dell' Archivum Romanum, Firenze, 1941, vol. 28.

užíváme výrazu kultivovaný, vzdělaný duch, aniž bychom si ovšem byli metaforického kontextu plně vědomi.[5]) Neboť pro římský usus bylo vždy podstatné spojení kultury s přírodou; kultura původně znamenala agrikulturu, jež byla v Římě - na rozdíl od literatury a výtvarného umění - vysoce ctěna a vážena. I *cultura animi*, výsledek výcviku ve filosofii, obrat, jejž prý Cicero razil jako překlad řecké PAIDEIA,[6]) znamenala pravý opak způsobilosti zhotovovat, tvořit umělecká díla. Pojem kultury se poprvé objevil u národa původně zemědělského a konotace s uměním, jež mohly být spojovány s touto kulturou, se týkaly nesrovnatelně blízkého vztahu latinského národa k přírodě, stvoření proslulé italské krajiny. Římané soudili, že umění vzniká stejně přirozeně, jako se krajina stává obydlenou; mělo by být přírodou, o kterou se pečuje. Proto spatřovali pramen vší poezie v „písni, již zpívají listy v zelené samotě lesa".[7]) I když je tato myšlenka pozoruhodně básnická, pravděpodobně by z ní nemohlo vytrysknout velké umění. Zahradnická mentalita není asi tím, z čeho umění povstává.

Velké římské umění a básnictví vzniká vlivem řeckého dědictví, které Římané uměli opatrovat a chránit - na rozdíl od samotných Řeků. Nemá-li řečtina k římskému pojmu kultura ekvivalent, spočívá důvod v převaze, kterou měla v řecké civilizaci umění výtvarná, něco zhotovující. Zatímco Římané měli sklon považovat i umění za druh agrikultury, obdělávání přírody, měli Řekové sklon považovat i zemědělství za část výroby, za to, k čemu se hodí důmyslná a výkonná „technická" zařízení, jimiž člověk - budící větší úctu a bázeň než cokoli, co jest -, krotí a ovládá přírodu. Obdělávání půdy, jež pod

[5]) Cicero říká výslovně ve svých Tuskulánských rozhovorech (I,13), že duše je jako pole, jež nemůže být produktivní bez patřičné kultivace - a poté vyhlašuje : *Cultura autem animi philosophia est.*

[6]) Werner Jaeger v *Antike*, Berlin 1928, vol.IV.

[7]) Viz Mommsen, *Römische Geschichte*, kniha I, kap.14

vlivem římského dědictví až dodnes považujeme za nejpřirozenější a nejmírumilovnější ze všech lidských činností, chápali Řekové jako odvážné, brutální počínání, jímž každoročně vyrušujeme a plundrujeme nevyčerpatelnou a neunavitelnou zemi.[8]) O kultuře neměli Řekové ponětí, přírodu nekultivovali, spíše rvali z lůna země plody, které tam před lidmi ukryli bohové (Hesiodos); s tím přímo souvisí i Řekům zcela cizí, hluboká úcta Římanů ke svědectvím minulosti jako takové, úcta, které vděčíme nejen za uchování řeckého dědictví, ale za samotnou kontinuitu římské tradice. Právě toto římské pojetí - krajina jako přeměna divoké přírody v krajinu obydlenou lidmi a zároveň i kultura ve smyslu péče o památky minulosti - podnes určuje obsah i smysl toho, co máme na mysli, hovoříme-li o kultuře.

Smysl slova „kultura" je však stěží vyčerpán těmito striktně římskými prvky. Dokonce Ciceronova *cultura animi* naznačuje cosi jako vkus a vůbec citlivost ke kráse - ne však u těch, kdo krásné věci zhotovují, tj. u umělců samotných, ale u diváků, kteří se mezi krásnými věcmi pohybují. A národem, který krásu mimořádně miloval, byli právě Řekové. V jejich smyslu kulturou rozumíme civilizacemi předepsaný postoj nebo lépe zacházení s věcmi nejméně užitečnými a nejvíce „světskými", s díly umělců, básníků, hudebníků, filosofů, atd. Myslíme-li kulturou způsob, jak člověk zachází s věcmi světa, pak se můžeme pokusit porozumět řecké kultuře (na rozdíl od řeckého umění) tak, že si připomeneme často citovaný výrok uváděný Thukydidem a připisovaný Periklovi, který zní: FILOKALUMEN GAR MET'EUTELEIAS KAI FILOSOFUMEN ANEU MALAKIAS.[9]) Tato zcela jednoduchá věta se téměř vzpírá překladu. Co obvykle chápeme jako určité stavy či vlastnosti, jako lásku ke kráse či lásku k moud-

[8]) Viz proslulý chór v *Antigoně*, 332 a násl.
[9]) Thukydidés, II, 40

rosti (která se zve filosofií), to se zde popisuje jako činnosti, jako by „milovat krásné věci" bylo činností stejně jako je zhotovovat. Navíc náš překlad vymezujících slov, „správnost záměru" (EUTELEIA) a „zženštilost" (MALAKIA), není s to postihnout, že oba termíny měly striktně politický význam: zženštilost se považovala za barbarskou neřest a správnost záměru za ctnost člověka, který umí jednat. Periklés tedy zhruba říká: „Milujeme krásu v mezích politické soudnosti a filosofujeme, aniž bychom přitom byli barbarsky zženštilí."

Jakmile nám začne vysvítat význam těchto slov, jejž lze tak obtížně vyprostit z banálního překladu, nalezneme mnoho překvapivých věcí. Předně se nám zřetelně říká, že lásce k moudrosti a ke kráse klade meze právě polis, politická oblast; protože však víme, že polis a „politiku" (a nikoli vyšší umělecké výkony) považovali Řekové za to, čím se lišili od barbarů, musíme usoudit, že tato odlišnost byla současně odlišností „kulturní": spočívala ve způsobu zacházení s „kulturními" věcmi, v odlišném postoji vůči kráse a moudrosti, jež bylo možno podle Řeků milovat pouze v mezích stanovených institucí polis. Jinými slovy, jako barbarský se nechápal primitivní nedostatek kultury - jak chápeme barbarství my -, nebo nějaká specifická vlastnost samotných kulturních věcí, za barbarskou se považovala zjemnělost, přebujelá vnímavost, která si neuměla vybírat. Ještě více nás překvapuje, že nedostatek mužnosti, nectnost zženštilosti, kterou bychom spojovali spíše s přílišnou láskou ke kráse či estétstvím, se zde uvádí jako specifické nebezpečí filosofie; a naopak vědení, jak správně směřovat k cíli či našimi slovy, jak správně usuzovat, vědění, o němž bychom se spíše domnívali, že charakterizuje filosofii, která musí vědět, jak mířit k pravdě, se zde považuje za nezbytné při styku s krásou.

Není snad tím, co vede k nečinnosti, řecky pojatá filosofie - počínající „údivem", THAUMAZEIN a končící

(alespoň u Platóna či Aristotela) v oněmělém zření určité odhalené pravdy – spíše než láska ke kráse? Není na druhé straně snad pravda i to, že barbarskou zůstává láska ke kráse, nedoprovází-li ji EUTELEIA, schopnost dobře usuzovat, rozeznávat a rozlišovat, krátce postrádáme-li onu podivnou a neurčitě vymezenou schopnost, kterou běžně nazýváme vkus? A konečně, nemá snad právě tato pravá láska ke kráse, správný způsob, jak zacházet s krásnými věcmi, *cultura animi*, která činí člověka schopným pečovat o věci světa a kterou Cicero na rozdíl od Řeků připsal filosofii, něco společného s politikou? Nepatří snad vkus mezi politické schopnosti?

Abychom porozuměli tomu, oč zde běží, je důležité mít na mysli, že kultura a umění není totéž. Můžeme si to uvědomit i tak, že si připomeneme: titíž lidé velebili lásku ke krásným věcem a kulturu ducha a sdíleli hlubokou a dávnou nedůvěru vůči umělcům a řemeslníkům, skutečným tvůrcům věcí, posléze vystavovaných a obdivovaných. Nikoli Římané, právě Řekové měli slovo pro filistrovství, kupodivu bylo odvozeno ze jména pro umělce a řemeslníky: BANAUSOS; být filistrem, člověkem banausického ducha, naznačovalo tehdy stejně jako dnes mít mentalitu výlučně utilitární, nebýt schopen myslet a posuzovat věci jinak než z hlediska funkčnosti a užitku. Ani umělec sám, jsa BANAUSOS, nebyl nijak zbaven hanby filistrovství; naopak u těch, kdo ovládali TECHNÉ, u řemeslníků, se tato nectnost vyskytovala nejčastěji. Velebit lásku ke kráse (FILOKALEIN) a zároveň pohrdat těmi, kdo krásné věci fakticky vytvářejí, neznamenalo v řeckém myšlení žádný rozpor. Nedůvěra vůči umělcům i opravdové pohrdání umělci mělo svůj původ v politice: produkce věcí, včetně umělecké tvorby, nespadá do sféry politických činností; dokonce je vůči ní v opozici. Zhotovování v jakékoli podobě vyvolávalo nedůvěru už proto, že je ze své podstaty utilitární. Na rozdíl od jednání a řeči vždy zahrnuje prostředky a cíle; samotná kategorie

prostředků a cílů vlastně odvozuje svoji legitimitu ze sféry zhotovování a vyrábění, kde jasně poznatelný cíl, finální produkt, určuje a pořádá vše, co hraje v procesu zhotovování jakoukoli úlohu; materiál, nástroje, činnost sama, dokonce i zúčastněné osoby, to vše se stává pouhým prostředkem k cíli a právě jako takové má své oprávnění. Výrobci nemohou jinak než považovat vše za prostředky ke svým cílům a posuzovat vše podle využitelnosti. Banausická mentalita vzniká ve chvíli, kdy se takové hledisko zevšeobecní a rozšíří i mimo oblast produkce, do ostatních sfér lidského života. Řekové se právem obávali, že toto filistrovství neohrožuje jen oblast politiky – zjevně tím, že každý člověk takového ducha má sklon posuzovat lidské jednání stejně utilitárními měřítky, jaká platí pro zhotovování, a domáhá se, aby i jednání mělo předem určený cíl a aby k dosažení tohoto cíle bylo dovoleno použít všech vhodných prostředků. Filistrovství však také ohrožuje oblast samotné kultury, neboť vede k znehodnocení věcí jako věcí, které budou posuzovány zase jen podle své užitečnosti a ztratí svou vnitřní, nezávislou hodnotu tím, že zdegenerují v pouhé prostředky, dovolí-li se, aby převládla mentalita, která je přivedla na svět. Jinými slovy, největší hrozba existenci dokončeného díla vzrůstá právě díky mentalitě, jež mu dala vzniknout. Z toho plyne, že měřítka a pravidla, jimiž se musí řídit výstavba, budování a výzdoba světa věcí, v němž se pohybujeme, ztrácejí platnost a rozhodně představují nebezpečí, aplikují-li se na samotný dokončený svět.

To není jistě celý příběh vztahu mezi politikou a uměním. V raném období byl Řím přesvědčen, že umělecká a básnická činnost je pouze dětinskou hrou, jež není v souladu s *gravitas*, vážností a důstojností vlastní římskému občanu, a tak veškeré talenty, jež měly naději v republice rozkvést, jednoduše potlačil. Athény se naopak ve sporu mezi politikou a uměním nikdy nepostavily jednoznačně

na tu či onu stranu – to mohl být mimochodem důvod, proč se tak rozvinul umělecký génius v klasickém Řecku –, a tak konflikt zůstával neustále živý; nikdy tyto dvě oblasti nestavěly naroveň, vždy respektovaly obě zároveň. Řekové mohli vyslovit takřka jedním dechem: „Ten, kdo neviděl Feidiova Dia v Olympii, žil nadarmo" a „Lidé jako Feidiás, totiž sochaři, nejsou pro občanství způsobilí". V téže slavnostní řeči, kde chválí pravé FILOSOFEIN a FILOKALEIN, činné obcování s moudrostí a krásou, se Periklés honosí, že Athény přesně vědí, jak dát „Homérovi a jemu podobným", co jim náleží, že sláva athénských skutků je tak velká, že se toto město bude moci obejít bez profesionálních výrobců slávy, básníků a umělců, kteří reifikují živoucí slovo a živoucí čin, přeměnují je a obracejí ve věci dost trvalé k tomu, aby přivedly velikost těchto činů k nesmrtelnosti slávy.

Dnes pravděpodobně podezíráme spíš sféru politiky a aktivní účast na veřejných záležitostech, že otevírají dveře šosáctví a brání rozvoji kultivovaného ducha, který je schopen vnímat pravou cenu věcí a neuvažovat o jejich funkčnosti a užitečnosti. Důraz se takto přesunul – vlastní příčiny zde nemůžeme rozebírat –, a mentalita výroby vnikla do politické sféry; dokonce tak, že je pro nás už samozřejmé, že jednání snad ještě víc než zhotovování určují prostředky a cíle. Je nicméně výhodou této situace, že výrobci a umělci mohli veřejně projevit svůj názor na tyto věci a vyslovit své nepřátelství vůči lidem činu. Za tímto nepřátelstvím se však skrývá víc než soutěžení o přízeň veřejnosti. Problém spočívá v tom, že *homo faber* nemá k veřejné sféře a její publicitě stejný vztah jako věci, které zhotovuje, věci obdařené vzhledem, určitou konfigurací a tvarem. Aby mohl přidávat stále nové věci ke světu již existujícímu, sám *homo faber* musí být od veřejné sféry oddělen, uchráněn, být před ní skryt. Na druhé straně jednání a řeč, činnosti v pravém slova smyslu politické, nemohou být bez předvádění za přítomnosti ostatních, bez veřejnosti, tj. bez prostoru vytvářeného množstvím. Činnost umělce a řemeslníka je podrobena zcela jiným podmínkám než činnosti politické; je zcela pochopitelné, že jakmile umělec začne vyslovovat své myšlenky o věcech politických, může k politické sféře pociťovat stejnou nedůvěru, jakou měla polis k mentalitě výrobce a podmínkám zhotovování. To je ta pravá „malaise", to je ono znechucení umělce – nikoli společností, ale politikou; jeho pochyby o politické činnosti a nedůvěra k ní jsou stejně oprávněné jako nedůvěra lidí činu vůči mentalitě *homo faber*. Odtud vyrůstá konflikt mezi uměním a politikou a vyřešit tento spor není možno a není ani záhodno, aby byl někdy vyřešen.

Podstatné nicméně je, že konflikt, který rozděluje státníka a umělce, pokud jde o povahu jejich činnosti, ustává, obrátíme-li svou pozornost od procesu, jímž se umění vytváří, k výtvorům, k samotným věcem, jež musí nalézt ve světě své místo. S politickými „produkty", slovy a skutky, sdílejí potřebu určitého veřejného prostoru, kde by se mohly ukazovat a být spatřeny. Své vlastní bytí, bytí vzhledu, mohou dovršit pouze ve světě, který je pro všechny společný. Ve skrytu soukromého života a soukromého majetku umělecké předměty nemohou dosáhnout své vlastní platnosti; proto je nutno je chránit před individuálním vlastněním – a nezáleží na tom, zda se chrání tak, že se umísťují na posvátných místech, v kostelích a chrámech, nebo se předávají do péče muzeí a strážců památek, i když právě místo také charakterizuje naši „kulturu", to jest způsob, jak s nimi zacházíme. Řečeno obecně, kultura je znamením toho, že veřejná sféra, kterou politicky zajišťují lidé činu, nabízí svůj prostor, aby se v něm předváděly i ty věci, jejichž podstatou je mít vzhled a být krásné. Jinými slovy, kultura naznačuje, že umění a politika, bez ohledu na vzájemné spory a napětí, jsou propojeny, dokonce na sobě navzájem závisejí. Na pozadí politických zkušeností a činností, jež pone-

chány samy sobě přicházejí a zase odcházejí a nezanechají ve světě sebemenší stopu, je krása pravou manifestací nepomíjivosti. Uplývající velikost slova a činu může ve světě setrvat, jen pokud se jí dostává krásy. Bez krásy, tj. bez zářící slávy, v níž možná nesmrtelnost je patrna v lidském světě, by veškerý lidský život byl marný a velikost by nemohla přetrvat.

Umění a politika je fenomén veřejného světa. To je jejich společným a spojujícím elementem. Prostředníkem ve sporu mezi umělcem a mužem činu je *cultura animi*, to jest pěstěný a kultivovaný duch, jemuž je možno svěřit péči a starost o fenomenální vzhled - o svět jevů, jehož kritériem je krása. Cicero přičítal tuto kulturu pěstování filosofie právě proto, že pouze filosofové, milovníci moudrosti, podle něho přistupovali k věcem jako pouzí „diváci", bez jakéhokoli přání získat něco pro sebe, takže je mohl srovnávat s těmi, kdo přicházejí na velké hry a festivaly, aniž by usilovali „zvítězit a ověnčit se na znamení slávy," nebo dosáhnout „zisku koupí či prodejem", jsou to ti, kdo „bedlivě pozorují, co a jak se děje, přitahováni samotnou podívanou". Jsou, jak bychom řekli dnes, zcela neangažováni, a tudíž nejvíce způsobilí soudit; zároveň se však nejvíce nechávají uchvátit podívanou samotnou. Právě proto je Cicero nazývá *maxime ingenuum*, nejušlechtilejší ze svobodně narozených lidí. Dívat se jen pro vidění samo, to je nejsvobodnější, *liberalissimum*, ze všech zaměstnání.[10])

Jen z nedostatku vhodnějšího slova, jež by naznačovalo, že k činné lásce ke kráse patří schopnost rozlišovat, rozeznávat a posuzovat - že jde o FILOKALEIN MET'EUTELEIAS, o němž mluví Periklés -, jsem použila slova „vkus". Abych je ospravedlnila a vytkla zároveň jedinou činnost, v níž, domnívám se, kultura jako taková vyjadřuje sebe samu, chtěla bych se obrátit k prvé části Kantovy *Kritiky soudnosti*, ke „Kritice estetické soudnosti",

[10]) Cicero, op.cit. V. 9

kde je zaznamenán snad nejpodstatnější a nejpůvodnější rys Kantovy politické filosofie. V každém případě obsahuje tato partie analytiku krásna primárně z hlediska soudícího diváka, jak naznačuje i titul, a vychází přitom z fenoménu vkusu, který chápe jako činný vztah k tomu, co je krásné.

Abychom uviděli schopnost soudit v náležité perspektivě a pochopili, že znamená spíš politickou než pouze teoretickou činnost, musíme si krátce připomenout, co se obvykle považuje za Kantovu politickou filosofii, to jest *Kritiku praktického rozumu*, která pojednává o zákonodárné schopnosti rozumu. Princip zákonodárství, postulovaný „kategorickým imperativem" - „jednej vždy tak, aby se princip tvého jednání mohl stát všeobecným zákonem" - je založen na tom, že rozumné myšlení musí nutně souhlasit samo se sebou. Například zloděj si ve skutečnosti odporuje, neboť si nemůže přát, aby se princip jeho jednání, zcizování majetku druhých, stal obecným zákonem; takový zákon by ho mohl bezprostředně zbavit jeho vlastních zisků. Princip souhlasu se sebou samým je velmi starý; ve skutečnosti ho objevil Sókrates, jeho maximu lze najít ve výroku, který zformuloval Platón: „Jelikož jsem jeden, je pro mne lepší nesouhlasit s celým světem, než být v rozporu se sebou samým."[11]) Výrok se stal východiskem západní etiky s jejím důrazem na souhlas s vlastním svědomím, i západní logiky, která klade důraz na zákon sporu.

V *Kritice soudnosti* však trvá Kant na odlišném způsobu myšlení, jemuž nestačí být v souhlasu se sebou samým, který vyžaduje schopnost „myslet na místě každého druhého", a který proto nazýval „jakýmsi rozšířeným způsobem myšlení" (eine erweiterte Denkungsart).[12]) Síla soudnosti spočívá na možné shodě s druhými; proces myšlení, který se v souzení rozebíhá, není - jako v případě čistého rozvažování - dialogem uvnitř

[11]) Platón, *Gorgiás*, 482
[12]) *Kritika soudnosti*, § 40

samotného já, ale vždy, i v případě, že jsem zcela sám, anticipuje komunikaci s druhými, s nimiž se musím, jak vím, posléze nějak shodnout. Svoji specifickou platnost odvozuje úsudek právě z tohoto možného souhlasu. Na jedné straně to znamená, že se takový úsudek musí osvobodit od „subjektivních soukromých podmínek", to jest od idiosynkrasií, které přirozeně určují názor každého jedince v soukromí a jsou legitimní, pokud to jsou jen soukromá mínění; na trh s nimi jít nelze a ve veřejné sféře ztrácejí všechnu svou platnost. A na straně druhé tento rozšířený způsob myšlení - soudnost, jež umí překročit vlastní individuální omezení -, není s to fungovat v přísném odloučení či samotě; potřebuje přítomnost druhých, „na jejichž místě" musí myslet, jejich hlediska musí brát v úvahu, bez nich by vůbec neměl možnost působit. Tak jako logika závisí na přítomnosti já, má-li být spolehlivá, úsudek soudnosti, má-li platit, závisí na přítomnosti druhých. I úsudku tudíž náleží určitá platnost, avšak nikdy platnost univerzální. Jeho nároky na platnost nesahají nikdy dál než k druhým, na jejichž místo se usuzující osoba ve svém přemýšlení dosadila. Úsudek, říká Kant, platí „pro každou jedinečnou usuzující osobu".[13]) Důraz se však v této větě klade na „usuzující"; neplatí tedy pro ty, kdo neusuzují či kdo nejsou členy veřejné sféry, onoho publika, jemuž se předměty úsudku ukazují.

Že je soudnost přesně v tom smyslu, jak ji označil Kant, totiž jako schopnost vidět věci nejen z vlastního hlediska, ale v perspektivě všech, kdo se naskytnou, schopnost politická, že je snad jednou z fundamentálních schopností člověka, jež mu umožňuje orientaci ve veřejné sféře, ve světě, který je společný, to vše jsou náhledy vlastně tak staré jako artikulovaná politická zkušenost. Řekové tuto schopnost nazývali FRONESIS či vhled a považovali ji - na rozdíl od vědění filosofa - za hlavní

[13]) Ibid., úvod, VII

ctnost či výbornost státníka.[14]) Rozdíl mezi tímto usuzujícím vhledem a spekulativním myšlením tkví v tom, že usuzování má své kořeny v lidské schopnosti obvykle nazývané „common sense", který Francouzi tak sugestivně nazývají „dobrý smysl", *le bon sense*, odkrývá nám povahu světa jako světa společného; právě „dobrému smyslu" vděčíme za to, že našich pět přísně soukromých a „subjektivních" smyslů a jejich smyslová data se mohou sladit s nesubjektivním, tj. „objektivním" světem, který je pro nás společný a sdílíme ho s druhými. Souzení je důležitou, ne-li nejdůležitější aktivitou, v níž se toto sdílení světa s druhými uskutečňuje.

Zcela nové, dokonce překvapivě nové je však na tvrzeních v *Kritice soudnosti* právě to, že Kant tento fenomén v celé jeho vznešenosti objevil, když zkoumal fenomén vkusu - jediný druh úsudku, o němž se vždy předpokládalo, že se týká výlučně estetických záležitostí mimo politickou sféru. Domnělá libovůle a subjektivita *de gustibus non disputandum est* (což je bezpochyby výrok zcela pravdivý pro soukromé idiosynkrasie), Kantovi vadila ne proto, že nebyla v souladu s jeho estetickým cítěním, ale proto, že urážela jeho smysl pro záležitosti politické. Kant jistě nebyl přecitlivělý ke krásným věcem, ale byl si velmi dobře vědom oné vlastnosti krásna, která je s to činit věci něčím veřejným; a právě kvůli veřejné relevanci krásných věcí tvrdil - v protikladu vůči otřepanému úsloví - že o soudech vkusu diskutovat možno (vždyť právě při nich přece „doufáme, že stejnou libost sdílejí s námi i druzí"), že o vkusu se přít lze, neboť právě vkus je něco, co „očekává souhlas od všech ostatních".[15]) Vkus tedy - v míře, v níž se jako každý jiný

[14]) Aristotelés, jenž úmyslně postavil náhled státníka proti moudrosti filosofa (Etika Nikomachova, kniha VI), pravděpodobně vycházel - jak často činil ve svých politických spisech -, z veřejného mínění athénské polis.

[15]) *Kritika soudnosti*, § 6, 7, 8

úsudek dovolává zdravého rozumu –, je pravým opakem „soukromých pocitů". V estetických soudech se činí rozhodnutí stejně jako v soudech politických; ačkoli je toto rozhodnutí omezeno určitou subjektivitou, prostým faktem, že každá osoba zaujímá jedinečné místo, odkud pohlíží na svět a soudí o něm, i ono spočívá na tom, že svět sám je objektivní danost, něco, co je všem jeho obyvatelům společné. Aktivita vkusu rozhoduje, jak má vypadat tento svět, nezávislý na užitečnosti a našich životních zájmech v něm, čím má zvučet, co v něm lidé budou vidět a slyšet. Vkus soudí svět v jeho vzhledu a v jeho světovosti; jeho účast je na světě zcela „nezúčastněná", to jest vkus se nestará ani o životní zájmy individua, ani o morální zájmy lidského já. Soudům vkusu jde především o svět, a nikoli o člověka, jeho život nebo jeho já.

Soudy vkusu se pak běžně považují za arbitrární, protože se nevnucují ve stejném smyslu, jako nutí k souhlasu vykazatelná fakta či doložené argumenty pravdy. S politickými názory mají společné to, že přesvědčují; usuzující osoba, – jak Kant velmi krásně říká, se může pouze „ucházet o souhlas druhých" s nadějí, že se s nimi případně shodne.[16]) Toto ucházení se nebo přesvědčování je velice blízké tomu, co Řekové nazývali PEITHEIN, přesvědčující a přemlouvavou řečí, kterou považovali za typickou politickou formu toho, jak spolu lidé hovoří. Přesvědčování bylo dominantním způsobem komunikace v obci proto, že vylučovalo fyzické násilí; filosofové však věděli, že existuje ještě jiný nenásilný způsob donucování než přesvědčování, donucování pravdou. Přesvědčování je u Aristotela opakem DIALEGESTHAI, filosofického způsobu řeči, právě proto, že tento typ dialogu se týkal vedení a hledání pravdy, a že v něm proto bylo nutno poskytovat jasné důkazy. Kultura a politika patří tedy k sobě proto, že tím, oč zde běží, není objektivní vědění či pravda,

[16]) Ibid. § 19

spíše soudy a rozhodnutí: rozvážná výměna názorů na věci, jež se týkají veřejného života a společného světa, a rozhodnutí, co v něm dělat, jak tento svět má nadále vypadat, jaký druh věcí se v něm má nadále zjevovat.

Zařadit vkus, hlavní kulturní aktivitu, mezi politické schopnosti člověka je tak neobvyklé, že snad ještě dodám k těmto úvahám jiný fakt, mnohem známější, ale teoreticky málo uvažovaný. Všichni velmi dobře víme, jak rychle se lidé poznávají a jak jasně mohou cítit, že jeden k druhému náleží, objeví-li příbuznost v otázkách, co se jim líbí a co nelíbí. Z hlediska této obecné zkušenosti jako by vkus rozhodoval nejenom o tom, jak má svět vypadat, ale také o tom, kdo v něm k sobě patří. Uvažujeme-li o této sounáležitosti v termínech politických, jsme v pokušení považovat vkus za bytostně aristokratický princip uspořádání. Avšak jeho politický význam je dalekosáhlejší. Kdekoli lidé posuzují věci světa, jež jsou jim společné, zahrnují jejich úsudky víc než tyto věci. Ve svém souzení na jistém stupni osoba odhaluje i sama sebe, to, jakou osobou vůbec je; a toto odhalení, které je nechtěné, získává platnost podle toho, jak se osoba osvobodila od individuálních idiosynkrasií. A tak osobní kvalita vstupuje na veřejnost a ukazuje se právě ve sféře jednání a mluvení, tj. z hlediska činností typických pro politickou sféru. Právě zde se zjevuje ono „kdo" člověk je, spíše než vlastnosti a individuální talenty, které můžeme vlastnit. I v tomto ohledu je politická sféra opakem oblasti, kde žijí a vytvářejí svá díla umělec a řemeslník, kde nakonec jde vždy o zdatnost výrobce a kvalitu zhotovovaných věcí. Vkus však neposuzuje pouze tuto kvalitu. Naopak, kvalita je mimo diskusi, vnucuje se stejně jako pravda a stojí mimo rozhodnutí úsudku; není o ní zapotřebí někoho přesvědčovat a ucházet se o jeho souhlas, i když existují údobí uměleckého a kulturního úpadku, kdy zbývá již jen hrstka těch, kdo jsou ještě vnímaví k samozřejmosti kvality. Vkus jako aktivita

opravdu kultivovaného ducha - *cultura animi* - vstupuje do hry jen tam, kde vědomí kvality je široce rozšířeno, kde snadno lze rozeznat, co je opravdu krásné. Právě vkus totiž mezi kvalitami rozlišuje a rozhoduje o nich. Vkus jako takový, čilost, s níž je vždy po ruce, aby posoudil věci světa, klade vlastní meze nerozlišující, neuměřené čisté lásce ke krásnu; do sféry vyrábění a kvality uvádí osobní faktor, a to znamená, že jí dává humanistický smysl. Vkus odbarbařšuje svět krásna tím, že mu nepodléhá; pečuje o krásno vlastním „osobním" způsobem, a tak vytváří „kulturu".

Humanismus jako kultura je ovšem římského původu; řečtina opět nemá slovo, odpovídající latinské *humanitas*.[17]) Nebude tudíž nepatřičné, jestliže na závěr těchto poznámek uvedu římský příklad, abych ilustrovala vkus jako politickou schopnost opravdu humanizující a vytvářející kulturu. Existuje podivný výrok Ciceronův, zní jako by měl čelit běžnému římskému úsloví *Amicus Socrates, amicus Plato, sed magis aestimanda veritas*. Staré úsloví, ať už s ním souhlasíme, či nikoli, totiž muselo urážet římský smysl pro *humanitas*, integritu osoby jako osoby; vždyť lidská cena a důstojnost spolu s přátelstvím se zde obětují primátu nějaké absolutní pravdy. Těžko může být něco víc vzdáleno od ideálu absolutní, donucující pravdy než to, co na staré úsloví musel odpovědět Cicero: *Errare mehercule malo cum Platone...quam cum istis (sc. Pytha-*

[17]) K historii slova a pojmu viz Niedermann, op. cit., Rudolf Pfeiffer, *Humanitas Erasmiana*, Studien der Bibliothek Warburg, no. 22, 1931 a „Nachträgliches zu Humanitas" v *Kleine Schriften* Richarda Hardera, München, 1960. Slova se užívalo k překladu řeckého FILANTHROPÍA, tedy slova původně užívaného pro bohy a vládce, a tudíž se zcela odlišnými konotacemi. *Humanitas*, jak jí rozuměl Cicero, byla těsně spjata se starou římskou ctností *clementia* (šlechetnost), a jako taková znamenala určitý protiklad vůči římské *gravitas* (vážnosti). Byla jistě známkou vzdělaného člověka, ale - a to je v našem kontextu důležité -, předpokládalo se, že v „lidskost" vyúsťuje spíše studium umění a literatury než filosofie.

roraeis) vera sentire - „Raději, nebesa, s Platónem chybovat, než mít s těmito (tj. pytharorejci) pravdu."[18]) Překlad zatemňuje jistou dvojznačnost textu; výrok může znamenat: Lépe chybovat s platónskou racionalitou, než „cítit" (sentire) pravdu s pythagorejskou iracionalitou; tato interpretace je však z hlediska odpovědi dané v dialogu nepravděpodobná: „Já sám bych nebyl neochotný s ním zbloudit" (*Ego enim ipse cum eodem isto non invitus erraverim*), kde je důraz znovu na osobě, s níž máme zabloudit. Zdá se tudíž, že lze bezpečně sledovat překlad moderní: pak věta říká jasně: je to věc vkusu, dát přednost Platónově společnosti a společnosti jeho myšlenek, i kdyby nás měly od pravdy zavádět. Je to jistě velmi odvážné, dokonce mimořádně odvážné tvrzení, zvláště proto, že se týká pravdy; zřejmě totéž bylo možné říci, a stejně by se bylo možné rozhodnout, pokud jde o krásu, která ty, kdo vypěstovali své smysly stejně jako většina z nás svého ducha, nutí a zavazuje jako pravda. Cicero ve skutečnosti říká, že pro pravého humanistu nemohou absolutně platit ani dokázaná vědecká tvrzení, ani pravda filosofa a ani krása umělce; protože humanista není odborník, používá schopnosti úsudku a vkusu, schopnosti, která je mimo donucení, jímž si nás podrobuje každá odbornost. Tato římská *humanitas* příslušela mužům svobodným v každém ohledu, pro něž otázka svobody, nebýt donucován, byla rozhodující - jak ve filosofii, tak ve vědě i umění. Cicero říká: pokud jde o to, s jakými lidmi či věcmi se stýkám, odmítám se nechat nutit čímkoli, pravdou i krásou.[19])

[18]) Cicero, op. cit. I, 39-40. Přidržuji se překladu J. E. Kinga v Loebově Klasické knihovně.

[19]) Cicero mluví v podobném duchu v *De Legibus*, 3,1 : Chválí Atticca, *cuius et vita et oratio et consecuta mihi videtur difficillimam illam societatem gravitatis cum humanitate* - „jehož život a řeč podle mne dosáhly této nejobtížnější kombinace vážnosti a lidskosti", přičemž jak Harder (op.cit.) vyzdvihuje, Atticcova vážnost spočívá v tom, že byl důstojným stoupencem filosofie Epikurovy, zatímco lidskost se ukazuje v jeho úctě k Platónovi, která dosahuje jeho vnitřní svobodu.

Tento humanismus je výsledkem *cultura animi*, vypěstované lidské schopnosti starat se o věci světa, postoje, který je umí chránit a obdivovat. Postoj jako takový má za úkol rozhodovat a prostředkovat mezi politickými aktivitami a konáním, které pouze něco zhotovuje, mezi aktivitami, které stojí v mnohém proti sobě. Jako humanisté jsme schopni se nad tyto konflikty mezi státníkem a umělcem povznést a stejně se můžeme povznést ke svobodě vůči odbornostem, jimž se nicméně všichni musíme učit a které musíme pěstovat. Nad specializaci a filistrovství všeho druhu se můžeme povznést, naučíme-li se svobodně pěstovat svůj vkus. Pak budeme umět odpovědět těm, kdo nám tak často říkají, že Platón nebo jiný autor minulosti byl překonán; budeme schopni porozumět, proč by Platón stejně asi zůstal lepší společností než jeho kritikové, i kdyby jejich kritiky byly správné. Rozhodně si můžeme pamatovat to, co Římané – první lidé, kteří brali kulturu tak vážně jako my –, považovali za znak kultivované osoby: je jí ten, kdo ví, jak si vybírat společníky mezi lidmi, věcmi, myšlenkami, v přítomnosti stejně jako v minulosti.

NAD POLITICKOU FILOSOFIÍ HANNAH ARENDTOVÉ

Když byl v roce 1978 posmrtně zveřejněn poslední velký spis Hannah Arendtové „Život mysli" (The Life of the Mind), charakterizoval jej jeden americký kritik takto: Je to kniha napsaná způsobem, který je příznačný pro celé dílo této myslitelky. Nalezneme zde pasáže pozoruhodně přesvědčivé, ba až jasnozřivé, ale také tvrzení velice problematická, bídně zdůvodněná, pramálo textově nebo fakticky podložená. Je až provokativní, jak okázale Arendtová ignoruje literaturu, vztahující se k předmětu, o němž píše. Přesto, že filosofie mysli představuje jeden z hlavních směrů současné filosofické produkce ve Spojených státech, v „Životě mysli" Hannah Arendtové o ní nenalezneme ani zmínky. Hovoří ze zde hodně o řeči a jazyce, avšak na jediný odkaz k současné lingivistice nebo rétorice nenarazíme. Otázky smyslu a jeho interpretace tu zřejmě mají zásadní význam, hermeneutika je však také zcela opomenuta. Kniha je plná soudů a výroků o historii západního myšlení, které jsou často svévolné, jednostranné, ba někdy i zcela chybné. Kdo by chtěl u Arendtové nalézt solidní, zevrubné a systematické zpracování problému lidské mysli a jejích aktivit, varuje kritik, bude asi zklamán. Pod zvoleným titulem se tu nabízí soubor témat, souvisejících jen velice volně. O všem se pojednává pouze epizodicky, aniž by byl patrný jednotící impuls a přijaté kritérium správnosti. „Život mysli", uzavírá kritik, zjevně neusiluje o všeobecně platný, dostatečně vyargumento-