

Kapitola čtvrtá

Estetika a čin

„Krásný čin“ a boj

Dlouhá tradice, která sahá až do antického Řecka, spojuje různé druhy umění s jednáním. Obsahem homérského *eposu* jsou odvážné činy hrdinů, děj tragédie se odehrává za přítomnosti diváků, jak epos, tak tragédie působí na publikum a konečně i sama básnická, umělecká a literární tvorba byla často považována za jednání, za zvláštní druh činnosti, která byla mnohdy účinnější než vojenský, politický či ekonomický čin. V moderním myšlení nejdůkladněji promyslel spojení mezi uměním a činem Hegel.

Když v *Estetice* vysvětluje vývoj uměleckého ideálu, klade největší důraz na proces, jehož prostřednictvím je duch pronikající do světa nucen vyjít ze svého klidu a vystaví se tak bolesti, neštěstí, konfliktu.¹ Když opačné požadavky ideální a univerzální povahy bojují proti sobě uvnitř téhož subjektu, rodí se *pathos*, který je podnětem „krásného činu“, to jest je základním obsahem racionality a svobodné vůle vedoucím k rozhodnutí a k činu. Plny *pathosu* v pravém slova smyslu jsou postavy řecké tragédie, které přijmou, ovládnou a překonají utrpení a potvrdí tak primát univerzální zkušenosti před individuálními zájmy; z tohoto hlediska představují model racionálního jednání, jehož maximálním rozvinutím je pro Hegela filosofie.

Že „krásný čin“ uskutečňuje ne hrdina nebo filosof, ale umělec, to je představa obecně rozšířená v druhé polovině 19. století; často je – jako

u Wagnera a u Nietzscheho – spojená s programem „návratu k Řekům“, v nichž je spatřován národ, který se v antice nejvíce řídil estetickými ideály, a ty se neomezovaly jen na tvorbu uměleckých děl, ale pokrývaly veškerou zkušenost. Prosazuje se zejména obraz geniálního a novátorského umělce, který se střetává s nepochopením veřejnosti a zpátečnictvím společnosti. V uměleckém výkonu je proto spatřován *agón*, boj, konflikt, ale zcela odlišný od politiky a války, protože k němu vede touha po uznání; umělecká činnost se tak proto projevuje jako v podstatě soutěživá. A tady vyvstává první problém: jak se silně individualistická povaha umělecké činnosti shodne se společenským rozměrem, implicitně obsaženým v uznání? Umělecká kvalita musí být uznávána jako taková, ale tomu se vyhledávání originality a novosti protiví. Praktický rozum má dvě možná východiska: efektivnost – k ní směřuje politika – a dobro – k němu směřuje etika. Ani jedno, ani druhé nepotřebuje žádný názor veřejnosti, obojí nachází své schválení samo v sobě. Ne tak umění, které se ocitá v nepříjemné situaci někoho, kdo se uchází o kladný úsudek a obdiv právě u těch, proti nimž bojuje! Kromě toho zaráží rozpor mezi konfliktností umělecké činnosti a mírumilovnou, smířlivou dimenzí obsaženou v estetické zkušenosti.

Touto problematikou se zabývá kniha Lva Tolstého *Co jest umění?* (1898).² Velký spisovatel v ní nekompromisně kritizuje nejen estetiku – a načrtává její stručné dějiny, aby ukázal její rozpornost –, ale i samotnou zkušenost s krásnem, které považuje za předmět subjektivní libosti a touhy. Jeho záměrem je zcela zpřetrhat pouto mezi krásnem a uměním a umění přiřknout společenskou, morální a náboženskou funkci. Tolstého postoj znamená to nejráznější popření autonomie umění, které je vráceno zpět do prostředí praktického rozumu, podle jeho názoru je „krásný“ čin převážně prostě činem nemorálním. Kdo jedná, může si vybrat mezi silou (která je základem války, politiky a ekonomie) a dobrem (které je základem všech duchovních, společenských a kulturních hodnot), nemá ale žádnou třetí praktickou možnost, která by přesahovala moc (a bezmocnost) a víru (a bezvěrectví).

Tolstoj ovšem není slepý tváří v tvář kulturní situaci své doby, která je jasným popřením jeho myšlenek o „skutečném“ umění. Faktem je, že kultura je zamořená korupcí společnosti, rozdělením společnosti na bohaté a chudé, šířením se ateismu. Z toho vyplývá hegemonie falešného a zvráceného umění, které se zcela oddává vyhledávání požitku; triumf takového umění představuje Wagner a jeho stoupenci, wagnerovské totální umě-

lecké dílo (*Gesamtkunstwerk*) je pro Tolstého dokonalým příkladem zfalšovaného umění, které působí jako opium a přivádí diváky do stavu podobného hypnóze. Jak je ale potom možné, ptá se Tolstoj, že má toto falešné umění úspěch, zatímco umění dobré, které vyjadřuje pocity vyplývající z náboženství nebo city všeobecné povahy, které překonávají překážky společenské, národní a rasové, často nenachází přízeň publika? Tolstoj si je dokonale vědom paradoxu, v němž se ocitá: je-li pro umění podstatný jeho účinek, proč mnoho dobrých děl nemá úspěch? Podle Tolstého je to dáno zkažeností a zvráceností morálního citění, což brání skutečnému umění, aby vykonávalo svou funkci, to jest vyvolávalo autentické a upřímné pohnutí.

Tolstého teze svou radikálností a jednoduchostí znamená výzvu pro tu část estetického myšlení, která je citlivá na problémy sociální funkce umění. A skutečně můžeme pragmatickou a sociálně angažovanou estetiku 20. století vcelku považovat za sled pokusů o vyvrácení Tolstého idejí; jejím cílem je rozlišit estetický, umělecký a kulturní čin od činu politického a morálního. Toto rozlišování ovšem nemůže vytvářet autonomní a nezávislou oblast bez vztahů s praktickým životem, a tak autoři, o nichž pojednáváme v této kapitole, na straně jedné vidí lidskou zkušenost celkově, jednotně a globálně (což většinou přímo či nepřímo vychází z Hegela), na straně druhé musí nějak garantovat specifičnost „krásného činu“ vůči činu ekonomickému či etickému.

A přece jasná a přesvědčivá odpověď na tento problém byla známá již od antiky. Spočívá v rozlišování tří různých forem aktivního života: práce, výroby děl a skutečného a opravdového jednání.³ Je jasné, že umělecká zkušenost patří do druhého typu aktivního života; umělec je v podstatě *homo faber*, je tvůrcem produktů, kterým je souzeno trvat i po jeho smrti. Jenže toto řešení, vymezující umělce v jeho specifické činnosti bez možnosti plést si ho s pracujícím nebo s politikem, nemá ve 20. století příliš štěstí, a to ze dvou základních důvodů: za prvé proto, že striktně rozděluje činnosti, a jde tudíž proti celkovému rozměru zkušenosti, který sleduje pragmatická estetika; za druhé proto, že odsouvá do stínu prvek boje, který je skutečným motorem sociálně angažované estetiky. Jistě, „krásný čin“ je něco jiného než čin ideologa, moralisty a politika, ale tato část estetiky vidí umělce jako bojovníka neméně bojovného, než jsou oni.

Estetický čin jako završenost

Brilantní řešení problémů vyvolaných názorem, že estetickou zkušenost je nutno považovat za činnost, nabízí severoamerický filosof John Dewey (1859–1952), jehož hlavní příspěvek k estetice je obsažen především v knize *Umění jako zkušenost*.⁴

Hlavním problémem, a z něj vychází Deweyovo uvažování, je snaha úzce propojit estetickou zkušenost s běžnou zkušeností, a proto Dewey kritizuje ty teorie, které oddělují umění od každodenního života a izolují je v jeho vlastním království; je naopak třeba obnovit kontinuitu mezi estetickou dimenzí a normálními životními jevy, které obsahují neustálý boj a interakci s okolním světem. Podle Deweye neexistuje zásadní rozdíl mezi obecnou zkušeností a zkušeností estetickou, každá zkušenost se může stát estetickou, je-li v ní pokračováno a je-li završena, místo aby byla přerušena a opuštěna (jak se neustále děje). Estetickou zkušenost tedy charakterizuje završení (*fulfillment*): čin se stává „krásným“ v té míře, v jaké se v něm angažují, jak se mu věnují, jak bojují za jeho úplné vyjádření. Protikladem estetické existence je život, který jen tak běží, který nemá ani hlavu ani patu, ani začátek ani konec, anebo je to zkušenost, která začala, ale opustili jsme ji z netečnosti, zbabělosti, kvůli sklonu ke kompromisu, touze po „klidném životě“, úctě ke konvencím.

Tak Dewey včleňuje do činnosti parametr, který nezávisí na praktickém úspěchu či neúspěchu, ovšem nevčleňuje takové jevy, které nesouvisí s povahou činnosti, jako je morálka. Ruší Kantem stanovenou totožnost mezi praktickým rozumem a morálkou; završený čin, tedy čin, který je plně a zcela završený, není etický, nýbrž estetický. Současně odmíná pole činnosti politice (a válce), protože pouhá efektivita nestačí k završení zkušenosti, výsledek sám o sobě nezavršuje čin, jestliže je oddělen od procesu, který k němu vede. Skutečně činným člověkem není ani člověk zbožný, ani politik (a ani válečník), nýbrž umělec! Jistě, i činy Caesara a Napoleona měly nějakou estetickou kvalitu, ale ta nezávisí na jejich praktickém úspěchu, nýbrž na jejich specifických kvalitách.

Aby zkušenost dospěla ke svému estetickému rozměru, je tedy nutný boj, a ten s sebou většinou nese utrpení a bolest; to umožňuje Deweymu oprostít estetickou zkušenost od spojení s požitkem, předmětem Tolstého kritiky. Požitek a bolest, jakož i všechny ostatní city nelze ostatně posuzovat odděleně, ale ve spojitosti s průběhem zkušenosti, která se odvíjí jako

příběh románu nebo dramatu; cit náleží k subjektu, který se zapojí do boje, a v boji cit nabývá svého významu. Suspense, které tolik teorií považuje za podstatný rys estetické zkušenosti, nesmíme chápat jako odtržení od praxe, ale jako očekávání, nejistotu výsledku, snahu o zdokonalení zkušenosti. Otázka „jak to dopadne“ je rozhodujícím estetickým faktorem, protože umožňuje chápat zkušenost jako jednotku ne nehybnou, ale členitou a dynamickou, tvořenou činy a city. Proto Dewey mluví raději o estetické „zkušenosti“ než o estetické „činnosti“; jednání a podrobení se střídají a prolínají. Každý čin, každá akce je ve skutečnosti „interakce“ s vnějším světem, vzájemné přizpůsobování se životního prostředí a jedince, vzájemná výměna vjemů a reflexí. Horečnatý aktivismus znemožňuje přístup k estetické dimenzi, to znamená ke skutečné zkušenosti, protože nenechává čas k přemýšlení, k prohloubení a k rozumovému a citovému zpracování toho, co prožíváme. I přemíra receptivnosti je však na překážku, protože deformuje zkušenost hromaděním fantazie a pasivních dojmů, které způsobují ztrátu kontaktu se skutečností světa a nevedou k žádnému řešení.

Dewey geniálně vyplňuje i Tolstého propast mezi estetičnem a uměním: zkušenost je opravdu úplná (a tudíž plně estetická), když se zhmotní v uměleckém díle! Nejen proto, že umělecký proces nutí umělce k neustálé konfrontaci s tím, co udělal a co ještě udělat musí, a nutí ho postupovat koherentně a jednotně, ale především proto, že pouze počínaje okamžikem, kdy se zkušenost konkretizovala v díle, stává se přenosnou, sdělitelnou a sociálně důležitou. Dewey tak přináší velmi důvtipné řešení možného konfliktu mezi individuální snahou o vyniknutí (která je obsažena v úsilí o završenou zkušenost) a sociální solidaritou (která vede k posunu pozornosti od sebe na ostatní): ve skutečnosti se daří komunikovat s ostatními a být jim užitečný jen tomu, kdo dovede vlastní zkušenosti až do konce! Ostatně je od pradávna známo, že s ostatními se dokáže shodnout pouze ten, kdo se shodne sám se sebou! Zkušenost zůstává nezavršenou, nemohou-li ji prostřednictvím jejího výsledku vnímat ostatní. Podle Deweye je dílo vždy virtuálně veřejným vlastnictvím; jeho příslušnost ke společnému světu nezávisí na tom, zda je publikováno, vystavováno či vnímáno, ale na jeho fyzické existenci, která vyžaduje úsudek. A proto je každé napětí mezi individuálním a sociálním překonáno v té chvíli, kdy se postihne vzájemná hluboká sounáležitost mezi estetickou a uměleckou dimenzí. Žádná zkušenost nemůže být nikdy završena, dokud zůstane este-

tickou, to znamená uvězněnou pouze do individuálního citění jako sen či fantazie! Kdo chce dovést svou zkušenost k završení, musí tedy nutně vstoupit do světa literární nebo umělecké tvorby? Vědecký výzkum, filosofické bádání nebo politické či průmyslové podnikání nejsou doopravdy završené zkušenosti? Podle Deweye rozdíl mezi nimi a zkušeností uměleckou spočívá v tom, že pouze v uměleckém díle je stejně důležitý proces i závěr; zatímco v neuměleckých zkušenostech je možné vyvodit pravdu, vzo-
rec, výsledek s autonomní hodnotou, nezávislou na postupu, kterým jsme k nim došli, v umění se ale završenost týká nejen zakončení, ale i průběhu, nejen konce, ale i začátku.

To však neznamená, že pro Deweye má postup zkušenosti kruhový průběh jako u Hegela, kde se cílový bod určitým způsobem propojuje se začátkem. Estetická činnost směřuje ke skutečnému završení a uzavírá se ve zdokonalení díla. Estetické zkušenosti jsou jediné, za nimiž lze s klidným svědomím napsat slovo „konec“, protože jsou sdělitelné a přenosné i ve všech svých částech. To podstatné pro čin spočívá pro Deweye v této možnosti uzavření, závěru. Z tohoto hlediska estetika a umění nabízejí víc než všechny ostatní praktické činnosti, kterým, jak se zdá, chybí něco důležitého: vítězství nebo porážka nejsou důležité jen samy o sobě, je rovněž důležité, jak se vyhrálo nebo prohrálo. Boj má stejnou váhu jako výsledek, estetické usmíření nevychází ani tak z vyřešení konfliktů, jako z vědomí, že jsme vynaložili všechny síly, abychom započatý podnik dovedli do konce.

Estetický čin jako utopické napětí

Je-li pro Deweye podstatná završenost, myšlení německého filosofa Ernsta Blocha (1885–1977) se naopak točí kolem pojmů nezavršenost, nedokončenost, neurčenost; jen tak se totiž lidská činnost může včlenit do reality a vnést do ní nové prvky, které nezůstanou pouhou fantazií, ale v hloubi ji změni. Aby ke změně došlo, je však zapotřebí utopického napětí, tvůrčí imaginace, revolučního nadšení, které se objevuje i ve snech, v touhách, v iluzích, ale převšim v uměleckých dílech, v náboženství a ve filosofii. Spojitost mezi činností a bojem nabývá proto u Blocha sociálního významu v těsné souvislosti s grandiózním plánem na emancipaci lidstva, jak ho vypracoval Marx. Nejdůležitější Blochovo dílo *Princip naděje*⁵ (za-

čal na něm pracovat v roce 1938 a dokončil ho o více než dvacet let později), monumentální třísvazkový soubor, je souhrnem jeho myšlení a úvahy o poezii a umění v něm zaujímají dost velkou část.

Umění chápané jako „viditelné před-objevení se“ toho, co by mělo být, ale ještě není, má rozpornou povahu: na jedné straně totiž usiluje o onu završenost, která je základem Deweyovy estetiky, na druhé straně však samo v sobě obsahuje jakousi vnitřní roztržičnost, která mu brání uzavřít se do završené celistvosti. Jisté je, že umělci mají největší strach z toho, že se jim nepodaří ukončit dílo, na němž pracují, ale nevidí tak, že v umění působí jakýsi tlak směrem k něčemu, co stojí nad uměním. Bloch ale odmítá chytit se do pasti transcendence (jak se stává mnoha teoretikům formy a vznešena), umění je imanence jak proto, že samo sebe bere jako něco ontologicky existujícího tady a teď, tak proto, že utopický horizont, který otevírá, je imanentní, je to horizont společenské revoluce, a ne horizont Boha.

Tuto dynamickou a výbušnou dimenzi obsaženou v umění vůbec neznala poznávací estetika, která začala v 18. století s devalvací svého předmětu, téměř jako by se omlouvala za to, že existuje; vždyť pro Baumgartena je estetický objekt pouze nejnižším stupněm poznání. Ale i moralistické obrazoborectví, které občas vede skutečný a opravdový *horror pulchri*, jak je velice dobře reprezentuje Tolstoj, ve své snaze být opravdové, a ne zdánlivé, neuznává anticipující povahu umělecké zkušenosti, která není pouhou iluzí, ale je předobrazem utopických obsahů, a proto estetická zkušenost implikuje radikální rozhodnutí, jež se v běžné zkušenosti objeví jen vzácně.⁶

Bloch neposkytuje pouze obecné údaje o utopické povaze estetického činu, ale rovněž detailně studuje hlavní postavy – představitele nenasytnosti, neklidu, překračování mezí v evropské literatuře. Takovými symbolickými postavami jsou dantovský Odysseus, Don Juan, „silní duchové“ libertinismu, Don Quijote a nejvíce ze všech Faust, kterého Bloch definuje jako vrcholný příklad utopického člověka. Jsou to lidé estetického činu, potomci renesance, kteří se zbavili veškeré bázně, jednají rozhodně a vtrhávají do reality; jsou rovněž potomky buržoazního období a kapitalistického rozvoje, který zplodil ohromné a dobrodružné subjektivní stimuly. V Donu Juanovi, kterého Bloch definuje jako nejnádhernější obraz touhy, se projevuje neobyčejně pestrobarevný titanismus, Don Juan má rysy nešťastníka, ale současně i „utopicky hybnou“ dimenzi – a tu vyjadřuje pu-

zení k nepodmíněnému –, což ho přivádí k tomu, že dává přednost smrti, než aby ustoupil omezující spořádanosti. Don Juan je pánem okamžiku a zosobňuje dionýzovskou *hybris*, tlumočí základní rys buržoazní revoluce, která vedle složky moralizující, jak ji ztělesňuje Robespierre, přináší i složku sexuálně výstřední, jak ji ztělesňuje Danton.⁷

Ale opravdu hlavní postavou utopického neklidu je Faust. V něm se utopická činnost projevuje jako směřování (*Streben*), které se nespokojuje s žádným dosaženým výsledkem, ale zmocňuje se nabyté zkušenosti, aby z ní vyšlo při dalším kroku vpřed. Faustův postup vpřed je podle Blocha postupem Hegelovy dialektiky, jejíž „překonávání“ je současně právě zachováváním a překračováním; mezi Goethovým *Faustem* a Hegelovou *Fenomenologií ducha* skutečně existuje hluboká spřízněnost, jež spočívá v tom, že v obou dílech neexistuje minulost, které by se dalo želet, je tu jen něco věčně nového, co vzniká z obohacených prvků minulosti.⁸ Každý požitek smaže nová touha a každý cíl vyvrátí nový pohyb, jenž ho překoná. Nicméně tato nekonečná produktivita, která je svou nenasytností démonická, není Hegelovým „špatným nekonečnem“ (nekonečnem abstraktního intelektu, které odsuzuje bytí ve jménu „nutnosti bytí“, jež není nikdy přítomná), není ani odkazem k transcendenci, je „skutečným nekonečnem“ síly vůle k přeměně a prostřednictvím „sedmimílových bot pojmu“ bojuje a působí ve světě.

Faustovstvím se však estetická činnost nevyčerpává. Existuje umělecká zkušenost, v níž hlad po nepodmíněném dosahuje svého vrcholu, je spojena s hudbou, a tu Bloch definuje jako nejutopičtější a nejspolečnější ze všech umění. V hudbě je něco v podstatě nezavršeného, co cele směřuje k překonání; už sama forma zvukové posloupnosti poukazuje na směřování k nepodmíněnému. Tento aspekt je zřejmý zejména u Bacha, Mozarta a Beethovena, ti jsou pro Blocha skutečnými představiteli utopického činu v oblasti hudby. Bloch je ale velice kritický vůči Wagnerovi, jeho dílu nepřiznává pravou estetickou působivost, ale jen zuření živočišné a divoké vášně; ve Wagnerových operách není dosaženo autentické dramatické působivosti, všechno zůstává kalné a klamavé, zahalené do ubohé naturalistické narkózy, do pseudoextáze, která strhává do kontemplativní pasivity.⁹

Kritika opery spojuje Ernsta Blocha a italského myslitele Antonia Gramsciho (1891–1937); pro oba dva (stejně jako pro Tolstého) opera představovala nejsilnější formu uměleckého působení před kinematografií. Zatímco Bloch a Tolstoj mají na mysli Wagnera, Gramsci se odvolává na italskou operu, která byla v Itálii jediným skutečně lidovým uměleckým vyjádřením; hudebníci měli v Itálii úspěch, kterého se nedostávalo jiným umělcům a intelektuálům, a měli podobnou roli, jakou v ostatních evropských zemích sehrával román. Opera přispěla k rozšíření melodramatického vkusu, který se narouboval na tradiční sklon k deklamaci a k rétorice a nakonec ještě více posílil emfatickou a bombastickou senzibilitu. Estetický vkus se tak neformoval hlubokým a intimním působením čety, ale povrchní a prázdnou vnějškovostí veřejných událostí (na soudech, v kostelích, pohřebními proslovy, divadelními představeními).¹⁰ Diletantismus, bizarní a k ničemu nevedoucí opájení se, absolutní nedostatek strážlivosti a intelektuálního řádu, to jsou podle Gramsciho hlavní aspekty esteticko-etického citění Italů jeho doby; je nanejvýš důležité proti těmto aspektům bojovat ve prospěch takové filosofie, jež by uměla vychovat lidi strážlivé a trpělivé, kteří by se nedali vyděsit katastrofami a kteří by neupadali do vytržení kvůli hloupostem. Gramsci shrnul tento program do známého mota: „Pesimismus intelligence, optimismus vůle“.¹¹

Praktická část Gramsciho myšlení se však ubírá dost jiným směrem než u Blocha: ne směrem k utopii, ale směrem k mnohem konkrétnějším a realističtějším horizontům. Především je nutné vyjít právě z takového publika, které se baví průměrnými uměleckými díly, nová literatura se musí snažit propracovat to, co již existuje, byť by to bylo zaostalé a konvenční.¹² Je lepší oprít se o něco pokleslého, ale živě cítěného než o vznešené a význačné, ovšem dost málo účinné kulturní instituce, jako je univerzita. Často – jak říká Gramsci – má svobodný myslitel větší vliv než celá univerzita!¹³

Jisté je, že působení pro Gramsciho nemůže být jen umělecké, umělecké působení musí být zasazeno do působení mnohem rozsáhlejšího a komplexnějšího, a to musí vykonávat intelektuálové nového typu, kteří by byli schopni spojit teorii a praxi, kteří by se uměli aktivně zapojit do běžného života, kteří by nebyli jen odborníky v určité oblasti vědění, ale i organizátory kultury. Gramsci čerpá z Hegela přesvědčení, že intelektuálové ma-

jí ohromný význam pro existenci moderního státu, ale značně rozšiřuje i sám pojem „intelektuál“ tím, že do této kategorie zařazuje všechny profesní činnosti (a tak popřípadě každou lidskou bytost); uvnitř této skupiny nicméně rozlišuje dva základní typy: ty, kteří berou svou činnost jako účelový boj za prosazení určité společenské třídy (a proto je definuje jako „organické“), a ty, kteří se naopak cítí být představiteli autonomní skupiny s historickou kontinuitou, nezávislou na společenském boji (a proto je definuje jako „tradiční“).¹⁴ Gramsci z toho ale vůbec nevyvozuje, že by tyto dvě skupiny intelektuálů mezi sebou měly bojovat! Jestliže tradiční intelektuálové, nositelé specifických dovedností (jako například literáti a umělci) nic neznamenaají na státní úrovni, mají ohromný význam na poli občanské společnosti; Gramsci totiž rozlišuje hegemonii založenou na konsensu, na prestiži a na důvěře od přímé politické moci, která spočívá na možnosti donucování. Z toho vyplývá, že musí být asimilováni, ale ne zničeni!

Pokud jde o estetiku, má to přinejmenším dva důsledky. Ten první se týká relativní autonomie umění, které byť je spojené s určitou společenskou situací, není propagandou: Gramsci je krajně kritický vůči těm, kteří chtějí dospět k novému umění zvnějšku, moralistickým, nabádavým, poučujícím, a co je ještě horší, represivním postojem; k novému umění je možno dojít jen zevnitř, otevřením nových intelektuálních a morálních obzorů.¹⁵ Druhý důsledek, který Gramsci vyslovil ve svých spisech mnohem méně explicitně, se týká budoucnosti estetiky a jejího překonání v organizaci kultury. Gramsci porovnává silný vliv lidové literatury s neúspěchem kultury jak laické, tak katolické ve snaze povznést kulturní a morální úroveň lidu; například časopisecký román na pokračování je „opravdovým sněním s otevřenými očima“,¹⁶ které ve své účinnosti nemá v kulturní filosofické nebo náboženské tvorbě své doby sobě rovna. A tak mi připadá významné, že pro Gramsciho si filosofie praxe musí vzít za vzor literární a umělecké jevy, ať jsou jakkoli pokleslé. Jeho diagnóza estetického úpadku není vzdálená diagnóze Tolstého, ale léky, které navrhuje, jdou úplně jiným směrem; jistě že nesměřují k oživení religiozity prostřednictvím umění, ale směřují k vytvoření intelektuála nového typu, který by se uměl prosadit současně jako dědic německé filosofie i lidové literatury.

Pražádnou shovívavost k lidovým či masovým kulturním výtvorům naopak nemá maďarský filosof György Lukács (1885–1971), autor monumentální *Estetiky*,¹⁷ sdílí však s Gramscim jeho požadavek, aby si umění plně uvědomovalo svůj vztah ke společenské realitě. Lukácsovo ohromné úsilí, zachycené v mnoha svazcích a spisech o estetice, dějinách a literární kritice, vede asi dvojitý záměr: jednak pevně zakotvit umění do historického procesu, v polemice ať s utopismem či únikovou nebo čistě zábavnou literaturou, ale také zaručit umění plnou svobodu a autonomii proti všem pokusům směřovat ho s propagandou a s rétorikou. A proto je Lukács mezi otci zakladateli teorie estetického činu tím nejpřesvědčenějším obdivovatelem velké evropské literární tradice, počínaje Goethem. Podle jeho názoru není vůbec nutné, aby umění bylo překonáno v nějaké nové historické zkušenosti (revoluci) nebo v nové zkušenosti organizační (kulturním počínání), umění již působí a jeho působení je o to větší, čím víc je chráněna a rozvíjena jeho specifická a jeho autonomie.

Vztah mezi uměním a realitou totiž není a nemůže nikdy být bezprostřední, přímý, spontánní. Lukács ostře a nemilosrdně kritizuje „naturalismus“, to znamená poetiku, která chce ztotožňovat umění s realitou; zcela mylný je její předpoklad, že popisuje a reprodukuje realitu akriticky, bez účasti subjektivity autora. Už pro Diltheye naturalismus znamenal největší výzvu, se kterou se svět umění obrací na racionální estetiku, Lukács přejímá a radikalizuje Diltheyovu analýzu a spatřuje v avantgardě 20. století pokračování naturalistického postoje. Proti avantgardě staví tradici „kritického realismu“, který od Balzaka po Thomase Manna představoval skutečně pokrokovou linii současné literatury.¹⁸ Tyto soudy mají filosoficko-estetický základ. Podle Lukácsa existují tři různé druhy „odrazu skutečnosti“: každodenní, vědecký a estetický. Výraz „odraz“ nesmíme však chápat ve smyslu pouhé fotografické reprodukce, má vyjadřovat odmítání idealismu, který redukuje realitu na čistě duchovní entitu, a potvrdit, že svět existuje nezávisle na aktu poznávání. „Odras“ je totiž vždycky selektivní, dokonce i uvažování o každodenním životě, který charakterizuje velká proměnlivost, malá objektivizace a převaha práce nad všemi jinými činnostmi, funguje prostřednictvím stálého rozlišování mezi tím, co je důležité, a tím, co důležité není.

Ale v čem se umění liší od vědy a od každodenního života? Zatímco ve vědeckém poznání hrají hlavní roli kategorie jedinečnosti a obecnosti,

v estetické zkušenosti je výsledným momentem mezi oběma předchozími termíny termín „zvláštnost“, jinými slovy řečeno, umění představuje „typické“, a ne (jak by chtěl naturalismus) čistě jedinečné, izolované ze spleti společenských vztahů, do nichž je každá existence zapojena. K vymezení zvláštního vědecké poznání dospět nemůže a právě tato nemožnost zaručuje autonomii konkrétní umělecké tvorby vůči obecným zákonům či pravidlům; snaha dávat umělcům předpisy nebo příkazy „estetické“ povahy ničí estetickou esenci jejich děl.¹⁹ Zatímco vědecký odraz charakterizuje tendence odantropomorfizovat, v uměleckém díle naproti tomu neexistuje žádný moment, který bychom si mohli představit bez lidské bytosti, bez účasti lidské subjektivity. Vždyť uměleckou zkušenost charakterizuje právě to, že vyžaduje zaujetí subjektivního stanoviska ke světu a ke společnosti; Lukács rázně kritizuje kontemplativní estetické teorie, které považují za skutečné umění jen umění, které se rodí z nestranného postoje, stojící nad bojem. Umění je pro něj naopak vždycky „stranické“ v tom smyslu, že v sobě obsahuje zaujetí stanoviska vůči zobrazovanému světu, a to nabývá v díle forem uměleckými prostředky. Umění tedy vůbec nenáleží k teoretické dimenzi, jak tvrdí poznávací estetika, objektem umělecké práce není pojem ve své čisté objektivní pravdě, ale způsob, jak se pojem stává činem, to jest konkrétním faktorem života v konkrétních situacích konkrétních lidí. Tento aspekt díla nemá co dělat s morálními nebo politickými názory autora, pokud zůstávají vně a mimo podstatu díla. „Stranickost“ obsahuje současně a neoddělitelně odraz nějaké vnější reality a zaujetí stanoviska, objektivnost a účast. Ačkoli je umělecká pravda vždy pravdou historickou, vždycky má na zřeteli osud celého lidského rodu, a proto je estetická dimenze vždycky – objektivně i subjektivně – celistvá anebo o celistvost usiluje. U Lukácsa je tak umělecká činnost neoddělitelná od boje za emancipaci lidstva. Bytostně humanistická povaha umění umožňuje Lukácsovi zdůraznit rozdíl mezi uměním a politickou publicistikou: zatímco publicistika okamžitě mobilizuje nejrůznorodější prostředky s ohledem na bezprostřední praktický cíl, umění naproti tomu vykonává komplexní, nepřímou a zprostředkovanou pedagogickou funkci širokého dosahu, která napomáhá rozvoji sebeuvědomění a intelektuálnímu a morálnímu růstu autora i konzumentů.

Navýsost praktickou a imanentní povahu estetické zkušenosti Lukács dokresluje s odvoláním jak na pohyb, který vede od každodenního života k vytvoření autonomní umělecké sféry, tak i na pohyb opačný, jehož pro-

střednictvím to, co bylo přijato do uměleckého odrazu, znova vplývá do každodenního života. Pokud jde o první moment, Lukács polemizuje s idealistickým pojetím umění, které umění považuje za něco originálního a ahistorického; podle jeho názoru se umění pomalu odděluje od poměrů primitivního každodenního života, v němž je smíšeno s magií. Zpočátku se totiž magický cíl, to jest ovlivňovat transcendentní síly, a umělecký cíl, to jest působit evokativně na lidskou vnímavost, jeden od druhého ještě nelišily; stejně jako je estetická snaha o intenzivnější, kvalitativně jiný život, než je život obyčejný, stále ještě spojena s vyhledáváním asketických a extatických stavů. Umění získává svou autonomii postupným uvědomováním si imanentní povahy svého působení, stejně jako se estetická zkušenost odlišuje od zkušenosti asketicko-extatické od té chvíle, kdy přisoudí suspenzi každodenní normálnosti dočasný a provizorní charakter. Tak se pozvolna vynořuje základní rys estetického citění, který spočívá v tom, že vyvolává citové zabarvení a emoční stavy. To Lukácsovi umožňuje, aby se ještě jednou vrátil k rozdílu mezi každodenním životem a uměním: zatímco v každodenním životě je tím podstatným sdělování citů tkvících v reálných a objektivních situacích, v umění je tím podstatným naopak evokace citů, které nemají pražádný podklad v prožitcích autora. V umění se musí zkrátka citový život kontrolovat a zvažovat velice pozorně se zřetelem k jeho evokaci; pravda a evokační účinnost nemají co dělat s pravdou a působivostí skutečnou, velká senzibilita vůbec není vlastností velkého génia! Ostatně jak už dobře věděl Diderot, kdyby měl výkon herce záviset na jeho citech, působivost jeho podání by byla pokaždé jiná! Počátky umění jsou v magii, a ne ve spontánnosti.²⁰ Lukácsova estetika stojí na opačném pólu než vitalismus.

I pokud jde o druhý aspekt tohoto problému, to jest o návrat umění ke každodennímu životu, Lukács soustřeďuje svou pozornost na působení díla na konzumenta. Je dvojí: na jedné straně umění osvobozuje konzumenta od jeho obyčejného života tím, že ho zavede do nového světa a pevně ho tam drží, na straně druhé mu ovšem horizont, do nějž vstoupil, otevírá daleko podstatnější vztah k realitě, než na jaký je zvyklý. Estetický požitek Lukács definuje jako transformaci člověka-celku každodenního života v člověka-zcela angažovaného v přijímání uměleckého díla,²¹ jedná se tudíž o totální zkušenost, která přesahuje rozlišování mezi různými schopnostmi; Kantova teorie, která považuje nezainteresovanost za typický rys estetického soudu, nebere na vědomí konkrétní a následné důsledky este-

tického působení. Pro Lukácsa je působnost umění hluboká a trvalá, umění se obrací na konzumenta s výzvou, která se ho přímo a osobně týká a která ho důrazně vybízí, aby změnil svůj život, aby ho učinil bohatším, hlubším, důležitějším. Konzument se ocitá v boji sám se sebou, v jeho nitru se střetávají starý člověk a nový člověk. To vysvětluje, proč někdy umělecká díla působí nepříjemně: on se totiž konzument začne stydět, že až do té chvíle neuměl vnímat a osvojit si to, co umělecké dílo tak přirozeně ukazuje! Tuto mocnou působivost umění zdůrazňovalo spíše antické estetické myšlení než moderní, hlavním společenským cílem umění je přeměnit vášně v počestné zvyklosti. Podobnou výchovnou funkci vysoké úrovně a širokého dosahu zřídka moderní myšlení chápe, vždyť v dnešním kulturním životě se osciluje mezi odbornickým uznáváním umění a propagandistickou a moralistickou představou o přímém a bezprostředním účinku. Pro Lukácsa je to falešná alternativa, která zneuznává konkrétnost a eticko-výchovnou sílu uměleckého poselství. Ta se samozřejmě nesmí chápat konvenčně a konformisticky; to, co je historicky nové a pokrokové, se často vyjadřuje jako roztržka s vládnoucími koncepcemi pokládány za špatné, nebo naopak jako koexistence divergentních aspektů a prvků. Na závěr řečeno: o příslušnosti do estetické sféry se rozhoduje podle šíře a síly, s níž se umělecké dílo dotýká podstaty člověka a osudů lidského rodu; z toho vyplývá, že umění není vůbec iluzí, ale že představuje vrcholnou kulturní sílu, jedinou cestu, jak zlepšit a změnit každodenní život. Úniková literatura, diletantská literatura, kýč, publicistická rétorika a další produkty kulturního průmyslu, jejichž jediným cílem je zábava, nepatří do umění a estetiky a od estetiky se liší právě omezeností a provizorností svého vlivu.

Lukácsova estetika se obecně považuje za nejdůležitější projev marxistické estetiky, ale podle mne Marx hlouběji ovlivnil myšlení Blochova a Gramsciho. V případě Lukácsa stojíme před ušlechtilou a bohatou teorií pedagogické funkce umění, hodnou největšího obdivu a úcty, ale současně i příliš svázanou s existencí vzdělaného a inteligentního publika.

Polyfunkčnost a dialogičnost estetiky

Divergence mezi estetikou a uměním, jak na ni upozornil Tolstoj, představuje nejoriginálnější téma úvah českého badatele Jana Mukařov-

ského (1891–1975), autora četných studií převážně z 30. a 40. let, shrnutých ve dvou svazcích.²² Podle jeho názoru je na jedné straně estetická funkce přítomná nejenom v umění, ale i v ostatních mimouměleckých činnostech, na straně druhé umělecké dílo obsahuje i mnoho dalších mimoestetických faktorů, které jsou někdy důležitější než faktor estetický.

Východiskem Mukařovského estetiky je uvažování o funkcionalismu, to jest o takové tendenci v kultuře, která vidí základní rys činnosti v dosažení specifického účelu, který si stanoví. Tato orientace je pro Mukařovského neodmyslitelným aspektem průmyslové civilizace 20. století, není možné ji odmítnout ani na ni zapomenout, i když v sobě nese převahu příliš specializované a jednostranné koncepce jednání, která nebere v úvahu mnohostrannost lidské bytosti a nekonečnou rozmanitost jednotlivých situací. Funkcionalismus je nutno domyslet až do konce – a pak se zjistí, že existuje i estetická funkce, jejíž rysy se liší od všech ostatních funkcí, protože je dialektickou negací samotného pojmu funkce, protože je „transparentní“, nemá vlastní účel a odkazuje k víceúčelovému obrazu lidské bytosti. Estetická funkce nás vede k tomu, abychom rozbili izolaci, v níž jsou různé funkce uzavřené, a abychom je považovali za síly, mezi nimiž existuje nějaký vztah. Proto estetická dimenze není statickou vlastností některých věcí, ale je energetickou složkou vstupující do vztahu se všemi dalšími lidskými činnostmi; neexistuje jediný aspekt života, v němž by estetická složka nebyla. Mukařovský zdůrazňuje vzájemné prolínání každodenního života a estetična a estetičnu přičítá roli katalyzátoru, který zpříjemňuje činnost a napomáhá tak dosažení specifických utilitárních cílů.

Umění stojí na inverzní, zrcadlové pozici vůči estetičnu, charakterizuje je totiž převaha estetické funkce. Ale když estetická funkce získá takovou absolutní nadvládu, že vyloučí jakoukoli jinou funkci (jak se děje u dekadence), stáváme se svědky ne posílení její účinnosti, ale naopak oslabení, které může vést až k úplné ztrátě vlivu na publikum. A tak zatímco v každodenním životě zásah estetična posiluje mimoumělecké působení, v umění stimulují a napomáhají umělecké účinnosti funkce mimoestetické; samozřejmě že ale současně nesmějí rušit estetickou funkci! Optimální situace je, říká Mukařovský, když se uvnitř díla vytvoří polarita, napětí, boj mezi funkcí estetickou a funkcemi mimouměleckými, a proto Mukařovský soustřeďuje pozornost na hraniční oblasti, na přechodové oblasti mezi uměním a ne-uměním, které dělí na tři kategorie: umění, která mají i mi-

moumělecké úkoly (architektura, řečnictví, esejistická literatura, portrét, národní hymny, folklor...), činnosti vzniklé nezávisle na uměleckých záměrech, ale směřující k umění (řemesla, zahradnictví, fotografie, film...), a nakonec zvláštní případy náboženského kultu a přírodní krásy. Ve všech těchto jevech estetická oblast nehypertrofuje, ale zůstává ve vztahu dialektické opozice k jiným životním funkcím a právě z takového vnitřního konfliktu se rodí nejen účinnost uměleckého díla, ale také možnost, že přetrvá v čase a bude postupně plnit různé funkce a uspokojovat ta nejrůznorodější očekávání.

Oproti teoriím otců zakladatelů estetiky estetického činu (Dewey, Bloch, Gramsci a Lukács) přináší Mukařovského teze prvky pochybnosti o účinnosti umění jakožto umění. Výhrady k hegemonnímu působení autora jakožto umělce vyslovil také ruský literární kritik Michail Bachtin (1895–1975). Jeho estetické myšlení, zformulované v řadě textů od 20. až po 70. léta, které byly vydány posmrtně,²³ je nepřímou kritikou estetického završení (které zastává Dewey) a stranickosti umění (kterou zastává Lukács).

Bachtin staví do centra svého uvažování o estetičnu potřebu uznání, kterou autor pociťuje, estetická zkušenost není, jak to chce Dewey, fenoménem, který skončí realizací uměleckého díla, téměř jako by autor byl autonomní a soběstačný. Ve skutečnosti lidská bytost nedokáže sama dokončit vnímání sebe sama, ale potřebuje pohled druhého: já se nemůžu stát sám sebou bez působení někoho jiného. Autoportréty a autobiografie mají proto v sobě cosi přízračného; chybí jim emoční a citové napětí, které vzniká výlučně ve vztahu k někomu jinému. Estetická zkušenost je proto v podstatě dialogická: hodnota osoby závisí na svědectví a soudu druhých. Bez účasti druhých jsem sám pro sebe ireálný. Proto Bachtin odmítá teorii vcítění, která považuje estetickou zkušenost za promítnutí já do věcí, v protikladu k ní zavádí termín *exotopie*, který znamená být vně sebe sama. Centrum zkušenosti je proto přesunuto ven, do vědomí a citění druhých.

Zdůrazňování pedagogického aspektu umění (příkladem jsou teorie Tolstého, Gramsciho a Lukáče) s sebou nese nebezpečí monologismu, to jest řeči, v němž má ten druhý roli čistě pasivní a podřízenou. Subjekty projevů vysokých literárních žánrů (kněží, proroci, soudci, vůdcové, patriarchové) jsou nositeli monologických pravd, od kterých se moderní autor cítí být vzdálen. Proto klíčovým slovem není „stranickost“, ale „zodpovědnost“ autora vůči pravdám druhých. Podle Bachtina také Hegelova

dialektika, i přestože příkládá ohromný význam dynamice odcizení a jinakosti, zůstává obětí monologismu, to jest hlásání jediné svrchované pravdy; to spíš Dostojevskij se vymanil z této situace a vytvořil mnohohlasé a pluralitní dílo, v němž postavy získávají svobodu a indeterminovanost, jak to jen spisovatel klasický román umožňoval. Dialogické uspořádání se nesmí zaměňovat se skepticismem; autor zůstává vysoce aktivní a účastný, ale odmítá poučovatelskou roli. Tvůrčí porozumění se nevzdává sebe sama ani své kultury, ale odmítá ji předkládat jako jedinou a absolutní. Žádná událost opravdu neprobíhá a nerozhoduje se v rámci jednoho jediného vědomí, každé slovo má adresáta, na kterého se chce obrátit, kultura se nemůže obejít bez naslouchání a uznání. Chybí-li, pak nabývá vrchu pokušení uzavřít se do hrdé samoty, která se domnívá, že se bez ostatních obejde; ale je nutné vymanit se z tohoto omylu a vztáhnout se k „superadresátovi“, jehož pozornost a nestranný úsudek stojí nad empirickou skutečností; tato instituce nabývá podle historických období různou ideologickou identitu (Bůh, absolutní pravda, věda, národ, soud dějin...). Základním prvkem každého hovoru je potřeba být poslouchán.

Imaginace a realita v estetickém činu

Jaký je vztah mezi imaginací a estetickým činem? Estetickému činu je souzeno zůstat vyloučený ze skutečné reality, anebo skutečné a imaginární jsou neoddělitelně propojeny? Umění a literatura mohou mít skutečně vliv na společnost? Čím se liší spisovatel od muže činu? Co je to psaní? Proč se píše? Pro koho se píše? Kolem těchto otázek se točí estetické reflexe francouzského filosofa Jeana-Paula Sartra (1905–1980) a francouzského spisovatele André Malrauxa (1901–1976).

Sartrovo estetické myšlení vychází z filosofické analýzy imaginace, která ji úplně odděluje od jakéhokoli poznávacího úkolu: představa není kopií skutečnosti, ale produktem svobodné činnosti vědomí, které popírá svět.²⁴ Umělecké dílo jakožto produkt imaginace je ireálnem a takovým i zůstane; pro Sartra není možná realizace imaginárního v uměleckém díle, to zůstává ireálným syntetickým celkem. Smyslový požitek, který vyplyne z uměleckého díla, nemá co dělat s estetikou, která pokládá estetický objekt za v podstatě ireálný. Pro Sartra existuje mezi realitou a estetickou zkušeností nepřekonatelná vzdálenost, umělecké dílo patří do věčného

„někde jinde“, do stále nepřítomnosti. Proto realita není nikdy krásná a naopak krása není nikdy reálná.

Tato estetická teorie, vyložená v knize *Imaginárno*²⁵, jak se zdá na první pohled, vylučuje možnost estetického působení na skutečnost. Proto může udivit, že Sartre o několik let později ve spise *Co je to literatura?*²⁶ (1947) tvrdí, že mluvit znamená působit; literaturu tam totiž považuje za jakési druhotné působení, kterému by se dalo říkat působení odhalením. Neznamená to, že by teď Sartre přičítal umění funkci poznávací, jako by bylo kopií nebo reprezentací reality. Estetické působení nepatří do reality v užším slova smyslu, to znamená, není zajatcem situace, ve které se nacházíme, ale v pravém slova smyslu ji přesahuje. Je novou událostí, kterou není možno vysvětlit na základě toho, co je dáno. Vzniká z aktu svobody a obrací se ke svobodě čtenáře, umělecké dílo není věc, která existuje nezávisle na imaginaci autora a adresáta, je především výzvou k ostatním, aby ho četli, aby se na ně dívali, aby ho poslouchali. Existuje pouze tehdy, berou-li je ti ostatní v úvahu a přejímají-li za ně odpovědnost.

Tato výzva vylučuje přímý zásah autora do emocionality čtenáře, estetické působení není politický projev ani povznášející kázání. Nejde o to, dojmout ani přímo sdělit pocity touhy, strachu, hněvu. Ve vášních je svoboda odcizená. Spisovatel nesmí nikoho oslňovat ani ovlivňovat, vždyť se dovolává svobody ostatních, a tak ji současně předpokládá i zakládá. Estetická zkušenost implikuje suspenzi a odstup od reálna, abychom do ní vstoupili a udrželi se v ní, je nezbytný stále obnovovaný akt úsilí, jehož kořeny spočívají ve svobodném individuálním rozhodování. Umění se vymyká rigidnímu determinismu, který vládne v reálném světě; vytváří prostředí nezávislé na realitě, které existuje jen v té míře, v jaké se mu autor a konzument poddají. Každý obraz, každá kniha znovu vytváří svět, jako by svět měl svůj zdroj ve svobodě. Z toho plyne radost, která vyvěrá ze zkušenosti umění; mohli bychom ji definovat jako imaginární zobrazení světa, jehož se ujímají umělec i adresát. Umění je tedy samo o sobě osvobozující a revoluční, protože rozvrací to, co je dáno, a osvobozuje nás od skutečné situace, která nás vězní. Umění je proto stále činem a bojem za svobodu proti realitě, neexistuje totiž jednou daná svoboda. Sartrovo myšlení postupuje opačně než myšlení Gramsciho: nemůže existovat organický intelektuál, intelektuál patřící k určité společenské třídě, k určitému ekonomickému postavení, k určitému národu, protože intelektuály se stáváme právě tím, že usilujeme o imaginárno, které přesahuje situaci,

v níž se nacházíme. Zkrátka rozhodnout se být intelektuálem nebo umělcem znamená postavit se do opozice vůči jakékoli vládě či instituci. Umění není nikdy výrazem společnosti nebo doby, ve kterých jsme se narodili, je působením proti této společnosti a proti této době ve prospěch společnosti a doby budoucí.

Jestliže Sartre vyšel z ontologického statutu imaginárna a pak dospěl k teorii literatury jako permanentní revoluce, André Malraux prošel opačnou cestou, od revolučního činu, který byl podle něj podobný činu uměleckému, k teorii muzea jako místa, kde imaginárno nalézá svůj nejvyšší projev.²⁷ Ještě více než u Sartra je u Malrauxa přítomna představa umělce jakožto soka reality a představitele působení mnohem trvalejšího než jakékoli jiné, i když problematičtějšího a připouštějícího mnoho interpretací.

Estetický čin jako svádění

Že cílem estetického činu je vyvolávat nejenom uznání a obdiv, ale i něco brilantnějšího, citově dynamičtějšího a sexuálně kompromitujícího, to bylo vždycky známo. U tohoto aspektu estetického působení, který lze definovat pomocí termínu svádění, se pozastavili japonský filosof Shuzo Kuki (1888–1941) a francouzský sociolog Jean Baudrillard (narozen 1929).

Kukiho dílo *Struktura iki*²⁸ nemá vůbec nic společného s tíživou moralistickou hypotékou, kterou Tolstoj zatížil estetiku činu 20. století. Je příkladem filosofického uvažování o pojmu hluboce zakořeněném v japonské kultuře, pojmu zcela nezávislém na západní tradici. Slovem *iki*, což je japonsky vyslovovaný čínský ideogram *sui*, se na začátku 19. století označovala místa, kde se provozovala prostituce, a tudíž i typické chování gejši, tedy talentované a umělecky vzdělané ženy, která měla za úkol zabavit i sexuálně, ale měla autonomní prostor pro svobodu a rozhodnutí: na rozdíl od prostitutky totiž zůstávalo na gejši, zda se sexuálně odevzdá. Z těchto premis Kuki vypracovává pojem *iki*, který má vyjadřovat dosti členitý a komplexní ideál estetického chování.

První aspekt *iki* je spojen s jeho sexuální specifikací, předpokládá totiž, že existuje dualita. Aby se vytvořil vztah svádění, musí se zkracovat vzdálenost mezi pohlavími, ale tento pohyb nevede k úplnému zrušení rozdílnosti, k úplnému smíření, jak tomu je v lásce. Při svádění je podstatné, aby vzniklo napětí; když se gejša zdráhá, určitým způsobem se odevzdá-

vá, a naopak když se nabízí, určitým způsobem stále odmítá. V erotice je obsažen stálý boj. Ve svádění je cosi nezavršeného, popud k činu, který nemůže být dokonán; estetický čin znamená přechodný stav mezi mírem a válkou, přítomnost bojovníků, kteří nejsou nikdy definitivními vítězi ani poraženými.

A proto je druhým charakteristickým rysem *iki* duchovní energie válečníka, která obsahuje rozporný vztah přitažlivosti a odporu k druhému pohlaví. Tento aspekt vychází z chování samuraje, jež vyžaduje nenucenost a smělou sebedůvěru; u gejši se projevuje jako pohrdání tržní hodnotou věcí, neznalost jejich ceny, uznávání kulturních a estetických hodnot spojené s opovrhováním neobratností, i když – a hlavně když – ji doprovází bohatství. Odvaha, schopnost výzvy, záliba v nebezpečí a provokaci, to jsou atributy této stránky *iki*.

Ale existuje ještě třetí rozměr, který pochází z buddhismu: odmítat, „přezírat“, nestarat se o nestálost a nedůslednost světa. Tento aspekt se podobá estetickému odstupu, nevyústuje však v ryzí kontemplativní pasivitu, je to spíše suspendovaná činnost, protože dosažení cíle mu je lhostejné, což vyplývá ze znalosti světa. Proto bychom ho mohli definovat jako jakousi „kontemplativnost v činnosti“, pohled nadřazený subjektivním vášním.

Charakteristické rysy *iki* jsou ještě jasnější, když je srovnáme s jinými estetickými vlastnostmi. Například kdo má dva poslední rysy *iki*, to jest duchovní energii a „přezíravost“, ne však sexuální provokativnost, bude noblesní, ale ne svůdný. *Iki* má stejně jako okázalost aktivní postoj vůči světu a snaží se prosadit, ale současně je mu vlastní i vkus *sabi*, to jest obliba toho, co je opotřebované a co nese známky času; a tak si bude pohrávat současně s okázalostí a skromností, nechá letmo zahlédnout luxusní prádlo nebo podšívku pod neprůhlednými a trochu obnošenými kimony. Zkrátka *iki* stojí na poloviční cestě mezi laskavostí a drsností, má v sobě současně laskavost koketerie a drsnost kritického vědomí.

Svádění samozřejmě není exkluzivní výsadou japonské erotické civilizace, rovněž i kultura renesanční a manýristické Itálie, barokního Španělska, klasicistní a rokokové Francie, Anglie 19. století a germánských zemí v období secese nabízí reflexe o komplexnosti a uhlazenosti svádění. Je ale jisté, že v průběhu 20. století tato problematika postupně mizí, tento úpadek rozebírá Jean Baudrillard ve spise *O svádění*.²⁹ Podle jeho názoru jsme spíše svědky transformace svádění než jeho úplného zmizení, svádění ztrácí tradiční rysy výzvy, komplicity se zlem, vzpoury vůči spo-

lečnosti; ve věku informací a komunikace se stává hrou, je všude a nelze ho rozeznat od jemné patiny líbivosti, která, jak se zdá, doprovází reklamu veškerého elektronického zboží. Osud svádění v současné společnosti se tedy jeví paradoxně: na jedné straně svádění jakožto prosazování zdání nad realitou dokonale souzní se současnou nadvládou řádu symbolického nad reálným, na straně druhé však přináší praxi plnou narážek, evokací a náznaků, že se jeví až anachronickým vůči hledání „holé pravdy“, vůči odstraňování všech závojů a vši transparentnosti, vůči naturalistickému dráždění, které moderní revoluce uvedly do pohybu a které triumfují v pornografii a v braku.

Komunikativní čin

I v estetice činu jsme v posledních desetiletích 20. století svědky zvratu srovnatelného s dalšími třemi zvraty (politickým, mediálním a skeptickým), o kterých jsme mluvili v předchozích kapitolách. Problémy, na něž se dříve pohlíželo jako na problémy estetické, se teď předkládají jako otázky komunikace. Tento *komunikativní* zvrat uskutečnil německý filosof Karl-Otto Apel (narozen 1922) ve svém díle *Transformace filosofie*,³⁰ v němž je specifičnost estetického činu anulována naprostou převahou etických problémů. Témata jako dialogičnost, angažovanost a odpovědnost (která jsou u Bachtina a u Sartra probírána v rámci estetiky a filosofie literatury) jsou teď zařazována výhradně do kompetence „etiky komunikace“.³¹ Výchozím bodem je pro Apela kritika metodologického solipsismu obsaženého ve filosofické tradici: odmítá monologismus kritického sebevědomí, které kráčí vpřed, aniž by v nejmenším bralo v úvahu jazykové a argumentující společnosti. Tato autonomie myslitele je iluzorní, protože jazyk chápaný ve své esenciální sociabilitě je podmínkou, aby se mohla projevit interpretační subjektivita. Nestačí, aby rozum nabyl praktického rozměru a zaujal stanovisko (jako u Lukáče), je-li angažovanost realizována monologicky, nebude možné vyhnout se nebezpečí dogmatismu. Ke skutečné změně pro Apela dojde pouze tehdy, když rozum při svém postupu a interakci bude vystupovat jako představitel univerzální instituce – ideálním případem je neomezené společenství komunikace; nové je zkrátka to, že opravdu důležitým působením není působení reálného autora na reálného adresáta (jak tomu je u otců zakladatelů estetiky činu),

ale působení ideálního subjektu (lze ho ztotožnit s celým lidstvem) na reálného autora.

Na rozdíl od Apela, v jehož teorii komunikace naprosto převažuje etický rozměr, německý filosof a sociolog Jürgen Habermas (narozen 1929), autor monumentálního spisu *Teorie komunikativního jednání*,³² umísťuje komunikativní jednání do čtvrtého okruhu, mimo jednání instrumentální, etické a estetické. Začíná kritickým rozбором tří tradičních forem jednání. První je jednání teleologické, které stojí vždycky v centru filosofické teorie jednání, směřuje k uskutečnění cíle, vedou je zásady praktické moudrosti a opírá se o interpretaci situace. Vyvíjí se v strategické jednání, když do kalkulu úspěchu aktéra vstoupí očekávání rozhodnutí dalších aktérů, kteří směřují k témuž cíli. Tento typ jednání se jeví jako nejužejší spjatý s rozvojem západní racionality. Druhé je jednání řízené normami, které si činí nároky na správnost, jako jsou normy povahy morální nebo právní; tyto normy jsou výrazem dohody, která existuje v určité společenské skupině ohledně konformity nebo deviace chování členů skupiny. Třetí je jednání dramaturgické, jeho prostřednictvím aktér představuje sám sebe, to znamená, obrací se k publiku a pro něj vytváří určitý obraz sebe sama, více či méně spojený se svou subjektivitou; tento obraz není spontánním expresivním chováním, ale má v sobě stylizaci prožitých zkušeností podle situace představení. Toto jednání je pro Habermase estetickým jednáním v užším smyslu, klíčovými pojmy v něm jsou *encounter* a *performance*; dramatické jednání lze definovat jako sociální interakci, jejíž účastníci si jsou navzájem viditelným publikem a navzájem si něco předvádějí. Může také získat konotaci strategickou: k tomu dojde, když aktér dbá o účinnost svého chování, aby dosáhl určitých cílů.

Hlavním Habermasovým záměrem je však vymezit základní rysy čtvrtého typu jednání, které definuje jako „komunikativní“ a v němž se řeč cíleně používá jako médium pro globální porozumění a dorozumění. Ve třech předchozích modelech se totiž řeč chápe jednostranně. V prvním slouží k realizaci cílů, ve druhém je pouze aktualizací již existující normativní dohody, konečně ve třetím směřuje k inscenaci nás samotných. Pouze v komunikativním jednání se aktéři vztahují současně ke světu objektivnímu, společenskému i subjektivnímu, komunikativní jednání v podstatě směřuje k vytvoření takových lidských vztahů, které by se řídily pravdou, správností a pravdivostí. Habermas neskrývá obtíže při uskutečňování tohoto ideálu komunikace, varuje zvláště před nebezpečím zto-

tožňovat jednání s mluvením a komunikaci s konverzací. Pro estetiku jsou obzvláště významné jeho úvahy o identitě a individuální seberealizaci. Obecná potřeba získat úctu sám k sobě prostřednictvím vynikajících výkonů a vlastností se v nejvyšší míře projevuje u těch, kteří se – jako umělci – věnují tvůrčí činnosti, a tak má právě pro umělce apel obsažený v komunikativním jednání, apel na společenství širší, než je jejich reálné publikum, základní význam pro rozvoj tvůrčích schopností. Účastí na univerzálním diskursu se umělec osvobozuje od konkrétních a ustálených pout životních vztahů, která ho uzavírají do omezených a tradičních situací. A tak možná Habermasovo komunikativní jednání znamená obrodu postavy internacionálního intelektuála, proti němuž se obrátila Gramsciho polemika vedená ve jménu intelektuála národně-lidového.

Příspěvek amerického filosofa Richarda Rortyho (narozen 1931) k debatě o komunikační společnosti znamená vítězství umělecké dimenze nad dimenzí morální, kterou zastává Apel, a nad dimenzí racionálně-univerzalistickou, kterou zastává Habermas. Ve své knize *Filosofie po filosofii. Nahodilost, ironie a solidarita*³³ Rorty podrobuje ostré kritice snahu dát komunikativnímu jednání filosofické základy, které by se vztahovaly buď k lidskému údělu obecně, nebo k metafyzickým hodnotám jako pravda, dobro, spravedlnost apod. Každému apelu humanistického ražení, který předepisuje jako racionální povinnost cítit se solidárním se všemi lidskými bytostmi, schází koherence a účinnost, protože „my“ vždycky předpokládá jako protiklad nějaké „oni“, vůči nimž solidarita neplatí. Ohromné úsilí, které vyvinul Habermas, aby filosoficky založil komunikační společnost, je zbytečné, ne proto, že by člověk nutně musel být špatný, ale proto, že to už není úkolem filosofie! Kázání a traktát jakožto hlavní prostředníci změny morálního přesvědčení se staly bezmocnými vůči románu, filmu, televiznímu programu, jedním slovem vůči umění! Hrdiny současné společnosti nejsou ani kněz, ani vědec, ale zdatný básník a utopický revolucionář. Filosofie, říká Rorty, dnes zažívá konflikt mezi dvěma protikladnými způsoby, jak chápat vztah mezi teorií a realitou: na jedné straně se metafyzičtí myslitelé domnívají, že zachycují podstatu jevů, na straně druhé se „ironičtí“ myslitelé omezují na to, že je znovu líčí na základě historizujících a nominalistických premis. Ti první mají sklon emfatizovat nejprchavější a nejobecnější aspekty jazyka (slova „pravda“, „dobro“, „krásno“), ti druhí naopak studují metaforické a tvořivé dimenze výrazu; ti první se domnívají, že jejich slovník je bližší realitě než slovník, který používají jiní, ti druhí

zaujímají sebekritický a obezřetný postoj; ti první se nakonec přidají ke zdravému rozumu a k těm nejkonvenčnějším názorům, ti druhí otevírají nové cesty a podněcují nové jazykové hříčky. Rorty zahrnuje mezi ty první Marxe, Milla, Deweye, Habermase, mezi ty druhé Hegela, Nietzscheho, Heideggera, Derridu. Velice překvapivá je jeho interpretace Hegelovy *Fenomenologie ducha*, podle jeho názoru Hegel vůbec nebyl metafyzikem, ale zakladatelem ironické filosofie, autorem velkolepého přepisu celých intelektuálních dějin Západu, průkopníkem přeměny filosofie v literární žánr.

Ironičtí filosofové podle Rortyho nejsou politickými, nýbrž soukromými mysliteli, to jest organicky nepatří k nějakému politickému ideálu nebo společenské třídě, nemají žádnou souvislost s politickými otázkami a se společenským životem. Snaží se spíše realizovat projekt individuálního zdokonalování a estetického završení, a proto nepřiznávají pravomoc svým recipientům, ale rozšiřují normy a především mění naše vnímání toho, co je možné a co je důležité. Takže jsou-li metafyzikové zbyteční a ironičtí soukromí, je nutné vzdát se zcela představy, že teorie by mohla být sociálním jednáním, praxí, angažovanou činností? Rortyho odpověď je komplexní. Především není úkolem teorie, aby stanovila, co je hodnotami; zatímco Apel chce založit komunikační společnost na transcendenci a Habermas na rozumu, Rortyho argumentace zůstává na úrovni empiricko-faktické: podstatné je zaručit možnost svobodné diskuse, hodnoty se spontánně vynoří ze střetu různých názorů. Filosofie vůbec není privilegiovaným hlediskem při určování, co je správné, může se nanejvýš vyslovit k formálním podmínkám fungování demokracie. V boji proti krutosti, který je pro Rortyho hlavním cílem politické angažovanosti, je mnohem účinnější literatura, etnologie nebo žurnalistika, protože dávají slovo bolesti obětí a činí nás citlivějšími vůči utrpení druhých. Sociální pouto se proto neopírá o nějaký racionální řád, ale o pocit vcítění, ztožnění s city druhých, jehož původ a historický vývoj jsou v úzkém spojení s modernou. V podstatě se Rortyho myšlení soustřeďuje na zkušenost, která se týká spíše citů než činnosti, komunikační společnost se rýsuje jako společnost cítění mnohem víc než jako společnost jednání. V pragmatické estetice můžeme tedy pozorovat stejný posun k problematice cítění, jaký je typický pro estetiku života (Agamben), estetiku formy (Lyotard), poznávací estetiku (Vattimo). Myšlení těchto autorů stejně jako Rortyho myšlení je velmi významné, protože poukazuje na vyčerpání tradičních koncepčních rámců pocházejících od Kanta a Hegela.

Obrat ke komunikaci není ovšem jediným výsledkem pragmatické estetiky. Americký literární kritik Harold Bloom (narozen 1930) a anglický estetik Richard Wollheim (narozen 1923) se ubírají jinými cestami. U Blooma se estetický čin stává vlivem, který má básník na jiného básníka, jenž přijde po něm, u Wollheima se estetický čin připodobňuje k rituálu; oba případy jsou příkladem dosti zjednodušující interpretace estetického činu, zvláště srovnáme-li je s bohatstvím a šíří úkolů a cílů, které mu přiřítali otčové zakladatelé pragmatické estetiky.

Bloomovy úvahy se týkají především vztahu obdivu a závislosti, které spisovatel pocítuje vůči autorům, jež si bere za vzor, tvůrčí zkušenost tedy není něco bezprostředního a spontánního, ale zprostředkovaný a komplexní vztah k dílům, která existovala dříve. Takovýto vztah na straně jedné s sebou nese velké nadšení, na straně druhé vyvolává pocit tísně a obav, že bychom mohli stále záviset na mistrovských dílech minulosti. Právě o tom vypovídá název nejznámější Bloomovy knihy *Úzkost z vlivu*,³⁴ v níž autor detailně studuje různé strategie, jak se zmocnit literární minulosti a jak získat tvůrčí nezávislost. Estetický čin je tak omezený na spleť vztahů uvnitř poezie a uvnitř literatury, ale i v nich však ze strany pokračovatelů dochází k více či méně vědomému procesu neporozumění a zkruslování, což činí přenos poselství nejistým a neúčinným. Tento jev Bloom nazývá „revizionismus“ a právě on je zdrojem dynamičnosti kulturního procesu na Západě; každý velký autor je nucen přepsat minulost a vytvořit vkus, na jehož základě bude posuzován. Bloom objasňuje strategický aspekt těchto postupů – je v nich konflikt, který se skrývá za kodexy civilizace a míru. V knize *Agon*³⁵ objasňuje v podstatě soutěživou povahu estetické praxe; každý tvůrčí duch bojuje s těmi, kdo byli před ním, ale nemůže se bez nich obejít. Dějiny jdou vpřed prostřednictvím stálého přepisování minulosti, nestačí být originální, je nutno ukázat, že díla předchůdců připravují a předjímají to naše, ono pak je jejich překonáním, a to v dvojím slova smyslu: jako schválení a jako zrušení.

Zjednodušující teorií estetického činu je také Wollheimova teorie popsaná v krátkém spise *Ovce a obřad*;³⁶ vychází z konfuciovského vyprávění o obětování zvířat a klade si otázku vztahu mezi rituálním činem a uměním. Obřad charakterizují čtyři specifické rysy: je pocítován jako závazný, ale ne nutný – každopádně to tak nepocítují všichni, může se vy-

konat dobře nebo špatně, má jako každá činnost své důsledky, ale jeho hodnota na nich nezávisí, a konečně je schopný dát smysl životu toho, kdo ho vykonává. Nicméně stejně jako umění i obřad má vnější objektivní význam, který nezávisí na subjektivních duševních stavech toho, kdo ho vykonává. Je třeba bránit rituální dimenzi před interpretacemi, které ji odsuzují jako nesmyslnou a zbytečnou anebo ji řadí mezi patologie; neméně důležité je však i potvrdit její nezávislost a autonomii vůči těm, kteří považují praktický rozum za výhradní prostředí morálky; umění a rituál se totiž nenechají uzavřít do etiky.

Poznámky

- ¹ G. W. F. Hegel, *Aesthetik*, I, 3, B, II, (čes. *Estetika I.*, II., Odeon, Praha 1966).
- ² L. Tolstoj, *Čto takoe iskusstvo?* (1898), (čes. *Co jest Umění?* B. Kočí, Praha 1924).
- ³ Tohoto dělení na tři části se drží H. Arendtová v *The Human Condition*, Chicago 1958.
- ⁴ J. Dewey, *Art as Experience*, New York 1934.
- ⁵ E. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt a. M. 1959.
- ⁶ *Ibidem*, §17.
- ⁷ *Ibidem*, § 49.
- ⁸ E. Bloch, *Das Faust-Motiv in der Phänomenologie des Geistes*, in: *Tübinger Einleitung in der Philosophie*, Frankfurt a. M. 1961–62.
- ⁹ *Id.*, *Geist der Utopie*, Berlin 1923.
- ¹⁰ A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, ed. V. Gerratana, Torino 1972, Q I a Q XIV, (čes. *Sešity z vězení*, Československý spisovatel, Praha 1959).
- ¹¹ *Id.*, Q III, (čes. O. c.).
- ¹² *Id.*, Q II, (čes. O. c.).
- ¹³ *Id.*, Q XVIII, (čes. O. c.).
- ¹⁴ *Id.*, Q VIII e XXVIII, (čes. O. c.).
- ¹⁵ *Id.*, Q XVII, (čes. O. c.).
- ¹⁶ *Id.*, Q VIII, (čes. O. c.).
- ¹⁷ G. Lukács, *Aesthetik I. Die Eigenart des Aesthetischen*, Neuwied 1963.
- ¹⁸ *Id.*, *Wider den missverstandenen Realismus*, Hamburg 1958.
- ¹⁹ *Id.*, *Prolegomeni a un'estetica marxista. Sulla categoria della particolarità*, Roma 1957.
- ²⁰ *Id.*, *Aesthetik I. Die Eigenart des Aesthetischen*, cit., I, IV, 2.
- ²¹ *Ibidem*, I, IX.
- ²² J. Mukařovský, *Studie z estetiky*, Odeon, Praha 1971, a *Cestami poetiky a estetiky*, Československý spisovatel, Praha 1971.
- ²³ M. Bachtin, *Estetika slovesnogo tvorčstva*, Moskva 1979, (slov. *Estetika slovesnej tvorby*, Tatran, Bratislava 1988).
- ²⁴ J.-P. Sartre, *L'imagination*, Paris 1936.
- ²⁵ *Id.*, *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris 1940.
- ²⁶ *Id.*, *Que'est-ce que la littérature?* (1947) in: *Situations II*, Paris 1948.
- ²⁷ A. Malraux, *Les voix du silence*, Paris 1951.
- ²⁸ S. Kuki, *Iki no kozo*, Tokyo 1930.

²⁹ J. Baudrillard, *De la séduction*, Paris 1979, (čes. *O svádění*, Votobia, Olomouc 1996).

³⁰ K.-O. Apel, *Transformation der Philosophie*, Frankfurt a. M. 1973.

³¹ Id., *Etica della comunicazione*, Milano 1992.

³² J. Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns. I. Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung. II. Zur Kritik der funktionalistischen Vernunft*, Frankfurt a. M. 1981.

³³ R. Rorty, *Contingency, irony and solidarity*, Cambridge 1989, (čes. *Nahodilost, ironie, solidarita*, Pedagogická fakulta UK, Praha 1996).

³⁴ H. Bloom, *The Anxiety of Influence*, Oxford 1973.

³⁵ Id., *Agon. Towards a Theory of Revisionism*, Oxford 1982.

³⁶ R. Wollheim, *The Sheep and the Ceremony*, Cambridge 1979.

Kapitola pátá

Estetika a citění

Cítění a odlišnost

Ze čtyř kapitol, do nichž jsme dosud rozčlenili svůj výklad, zůstal vyloučen námět, který by se měl estetiky týkat nejspíše, alespoň soudíme-li podle etymologie slova:¹ citění. Jakkoli se totiž citění může spojovat s poznáním i s činem, je také pravda, že estetika se konstituovala jako samostatný obor právě od okamžiku, kdy v 18. století byla uznána nezávislost citu na teoretickém i praktickém rozumu. Pokud jde o vztah estetického citění k životu a k formě, není zřejmě pochyb, ani přes četné pokusy začlenit estetiku do kontextu metafyziky a transcendence, že se v 18. století rodí a rozvíjí jako vědění vázané na zkušenost a imanenci, jako vědění povýtce pozemské a světské.

Ve 20. století stojíme před paradoxem. Na jedné straně takřka veškeré estetické myšlení v užším smyslu (tedy to, které se jako takové samo označuje a vymezuje) se pramálo zajímá o otázku citění chápaného autonomně a nepodléhajícího dalším instancím; na straně druhé ti, kdo naopak kladou citění do středu svých úvah, nemají s estetikou téměř nic společného, a pokud výslovně neodmítají zařazení pod tuto etiketu, skrytě se domnívají, že její přístup k citění (a k umění) je zcela nedostatečný a nevhodný.

Odkud pochází tento nedostatek estetiky poskytnout teoretický výklad současného citění? Proč citění jakoby uniká rozumovému uchopení estetic-