

## AKTUÁLNOŠŤ ESTETICKÉHO MYSLENIA

Jean Paul mohol roku 1804 vo svojej *Prípravnej škole estetiky* napísať: "Ničím iným sa tak nehemží naša doba ako práve estetikmi."<sup>1</sup> O viac ako o poldruhá storočia neskôr mal Adorno dôvod konštatovať: "To, čo treba vytknúť súčasným duchovným vedám ako ich imanentnú nedostatočnosť, je ich nedostatok ducha, čo je zároveň aj nedostatok estetického zmyslu. Nie náhodou sa aprobovaná veda vydráždi až do stavu zúrivosti, akonáhle sa v okruhu jej pôsobnosti pohné niečo, čo prisúdila umeniu, aby ju na jej teritóriu a v jej prevádzke nič neobťažovalo; to, že niekto vie písať, robí ho vedecky podozrivým."<sup>2</sup>

O dve desaťročia po tomto Adornovom výroku sa situácia zmenila: nastúpilo to, čo si Adorno želal — aby sa "diferencovanosť ako estetická kategória" ponímala "aj ako kategória poznania"<sup>3</sup>

Myslenie, ktoré dnes dominuje, je estetické myslenie. Netvrdím, že sa naša doba hemží estetikmi, ale nazdávam sa, že mnohé vynikajúce hlavy sú dnes ovplyvnené esteticky, a predovšetkým si myslím, že dnes sa to už nemusí komentovať ironicky, ako to svojho času robil Jean Paul, ale že to možno konštatovať s uznaním ako by to bol asi rád urobil aj Adorno.

V nasledujúcom texte si najprv kladiem otázku: Do akej miery naozaj jestvuje takáto dominantnosť estetického myslenia? Potom: Čo je "estetické myslenie"? A ďalej sa pýtam, prečo sa toto myslenie stáva dnes dominantné a ako sa vzťahuje na realitu, ktorá je čoraz viac poznamenaná esteticky, ale zároveň aj čoraz viac anesteticky? Okrem toho si ešte položíam otázku, aký význam má pre toto estetické myslenie skúsenosť umenia, a nakoniec, na čo je takéto myslenie dobré.

## 1. Myslitelia, ktorí "idú s dobou", sú estetickí myslitelia

Najprv by som na celom rade príkladov rád pripomenul, do akej veľkej miery sú súčasní prominentní myslitelia estetickými mysliteľmi.

Začnem menom JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, ktorý je nepochybne jedným z najdôležitejších mysliteľov našej doby. Už jeho prvá veľká kniha — *Discours, figure* (1971) — bola venovaná otázkam umenia a aj vo svojich ďalších dielach sa zaoberal umením a umelcami, ako sú napríklad Duchamp alebo Newman a Buren, či najnovšie Adami a Arakawa. Lyotardova estetická reflexia je však pritom stále zároveň filozofickou reflexiou. Táto súvislosť siaha až do samého srdca tohto myslenia. Lebo tak, ako sa stal Lyotard v estetike protagonistom vznešeného — táto stará estetická kategória vďačí za svoju súčasnú konjunktúru práve Lyotardovej intervencii<sup>4</sup> — tak sa aj jeho myslenie pohybovalo smerom k pendantu kategórie, k tematike udalosti. Pre Lyotardovo vlastné filozofovanie je charakteristické, že označuje maliara a filozofa za "bratov v experimentovaní"<sup>5</sup>

Jadrom myslenia JACQUESA DERRIDU na prvý pohľad nie je maliarstvo, ale literatúra. Derrida rozvíjal svoje myslenie na textoch o takých autoroch, ako sú Artaud, Bataille, Genet, Blanchot alebo Kafka. Táto afinita s literatúrou impregnuje celé jeho filozofovanie — až po stieranie hraníc medzi filozofiou a literatúrou. Filozofická reflexia a literárna práx sa navzájom prenikajú (kritici hovoria, že sa navzájom splietajú). Okrem toho sa však Derrida — napríklad v práci *La vérité en peinture* (1978) — aj explicitne zaoberal otázkami maliarstva a v jeho myslení sa predovšetkým prejavuje hlboká korešpondencia s maliarstvom informelu. Stopa, značka, odflačok, rozptyl, trasa, posun zmyslu a generalizovaný pojem písma sú u Derridu hlavné kategórie a zároveň aj charakteristiky maliarstva informelu. Ak uvážime, že Derridovo myslenie sa kryštalizovalo v päťdesiatych rokoch, teda v období rozkvetu informelu, potom je predpoklad aspoň skrytej inšpirácie týmto maliarstvom viac ako zrejmy.

Ani v prípade takého mysliteľa, akým je MICHEL FOUCAULT, teda ďalší protagonista súčasného myslenia, nemožno prehliadnuť vplyv tak maliarstva, ako aj liteatúry a vo všeobecnosti ani estetickú základnú črtu jeho myslenia.<sup>6</sup> Štruktúru jeho hlavnjej knihy *Les mots et les choses* (1966; slov. preklad *Slová a veci*, 1987) určuje Velázquezov obraz a jej cieľ určuje jazyk Mallarmého; vo svojich posledných dielach Foucault dokonca načrtol "esteti-

ku existencii, kde estetické prekračuje úzky vzťah k umeniu a chápe sa ako základná forma jestvovania. Je to črta, ktorá je eminentne príznačná pre súčasný význam a konjunktúru estetického.

Lenže nielen títo súčasní prominentní francúzski myslitelia — spomedzi nich treba ešte prirodzene spomenúť JEANA BAUDRILLARDA, ktorý doviédol analýzu estetických fenoménov, napríklad *graffiti*, až k diagnóze obsahu toho, čo tvorí vlastne našu skutočnosť — ale aj ich talianski, nemeckí a americkí kolegovia potvrdzujú až nápadnú afinitu s estetickými problémami a estetickými postupmi.

Napríklad GIANNI VATTIMO sa neustále zaoberal otázkami umenia a jeho "pensiéro debole" sa stala takmer kanonickým základom talianskych komentárov umenia a katalógov umelcov.

Podobne aj MASSIMO CACCIARI sa stal známy širšiemu publiku na základe svojej spolupráce s Emiliom Vedovom a Luigiom Nonom; okrem toho jeho interpretácie obrazov — napríklad interpretáciu k Hogarthovej *Smrti času*<sup>7</sup> — možno pokladať za priamo vzorové; či Cacciari interpretuje Platóna, alebo opisuje ikony zákona, či skúma začiatok storočia z viedenského Steinhofu, alebo osvetľuje tradičnú angelológiu — zakaždým máme pred sebou myslenie so zreteľne estetickou črtou.

V nemeckom jazykovom a myšlienkovom prostredí platí to isté o takých autoroch, ako sú DIETMAR KAMPER alebo PETER SLOTERDIJK. Kamperovo myslenie sa pohybuje celkom v oblasti skúsenosti obrazu, obrazotvornosti a imaginácie. Aj tam, kde v tejto sfére diagnostikuje dubiózne, či smrteľne ohrozujúce tendencie, kladie proti nim dôraz na lepšie stránky týchto síl: "Proti imaginárnemu pomáha iba obrazotvornosť."<sup>8</sup>

Nakoniec Sloterdijk nepísal iba o význame "myslenia na javisku" — teda v jadre teatrálného myslenia — a nielenže nazval jednu zo svojich kníh podtitulom "estetická eseje", ale okrem toho v nej zastáva tézu, že dnes padajú hranice medzi estetickým a logickým: "Všimnúť si niečo je vnímanie, je to estetika v najširšom zmysle a ako taká ostáva v konečnom dôsledku záležitosťou myslenia."<sup>9</sup>

Je zrejmé, že Sloterdijkovo vlastné myslenie je takto do poslednej nitky estetické: jeho muzikálno-melodickú impregnáciu možno priamo počuť — mimochodom to rúe je najhorší znak toho, ako by povedal Nietzsche, že ide o pravého, skutočného filozofa.

Ďalej, aj u súčasných amerických mysliteľov sa čoraz silnejšie prejavuje estetická inšpirácia a prechod na estetické pozície. Upozorním len na NELSONA GOODMANA a jeho prácu *Jazyky umenia*, ako aj na jeho názor na tvorbu rozmanitých svetov, alebo na RICHARDA RORTYHO a jeho príhovor za prechod k "tvorivej

filozofii", či na jeho tézu, "že sebadeskripcie, ktoré nachádzame v niektorej z prírodných vied, sú rovnakého rádu ako rozličné iné opisy, za ktoré vďačíme básnikom, románopiscom, hlbinným psychológom, sochárom, antropológom a mystikom".<sup>10</sup> Nakoniec treba spomenúť aj PAULA FEYERABENDA, ktorý nám hovorí, že aj keď sa venujeme vede, pestujeme vlastne istú formu umenia.<sup>11</sup>

Tento rad príkladov ukazuje, že v aktuálnej diskusii jestvuje nápadná prominentnosť estetického myslenia. Mnohí zo súčasných popredných mysliteľov sú estetickí myslitelia. Zaiste: prognózoval to už dávno Nietzsche, ktorý v Predslove k *Zrodeniu tragédie* z roku 1886 sformuloval požiadavku "vidieť vedu optikou umelca".<sup>12</sup> Tento Nietzscheho projekt sa však naplňa až v súčasnosti. Treba sa opýtať, prečo práve dnes? A čo sa tým získava?

## 2. Čo znamená "estetické myslenie"?

Najprv chcem upresniť pojem estetického myslenia. Už príklady, ktoré som uviedol, poukazujú na to, čo je najrozhodujúcejšie: aby bolo možné hovoriť o "estetickom myslení", musí sa estetické stať nielen predmetom reflexie, ale musí sa týkať samého jadra myslenia. Myslenie ako také sa musí vyznačovať estetickou signatúrou, musí mať estetický formát. To predovšetkým znamená, že musí zvláštnym spôsobom súvisieť s vnímaním — *aisthesis*.<sup>13</sup>

Estetické myslenie je také myslenie, pre ktoré sú rozhodujúce vnemy. A to aj ako zdroj inšpirácie, aj ako jeho hlavné a realizačné médium.

Aký presný význam má pritom "vnímanie", "vnem"? Akého druhu vnemy tvoria jadro estetického myslenia? — V prvom rade bude dôležité upozorniť, že nesme sme mať na mysli iba vnemy vizuálneho typu. Práve tu sa prelamuje tradičný primát zraku, videnia. Auditívne fenomény sú aspoň také dôležité ako vizuálne. Počúvame tón reči, všimame si rytmus písania, obraciame svoju pozornosť na to, "čo sme ešte nepočuli". Z hľadiska typológie myslenia možno povedať, že nenadväzujeme len na grécku tradíciu Západu, ale že opäť intenzívnejšie obnovujeme aj motívy židovskej tradície. Lyotard, Derrida, Sloterdijk poskytujú príklady jednak takejto aktivizácie sluchu, načúvania, jednak nového priblíženia k prvkom židovskej tradície.

Nová pozornosť sa venuje aj činnosti iných zmyslov; nie náhodou píše Michel Serres knihu o piatich zmysloch a nie náhodou analyzuje Dietmar Kamper gobelíny s motívom jednorozca. Charakteristická je aj zvýšená pozornosť, ktorá sa venuje estetickým implikáciám rozličných typov argumentácie a rozličných štýlov myslenia. Ako je konštituovaná fyziognómia určitého videnia sve-

ta, trvačovania, konceptu? Je rigidná, ženská, vyumelkovaná, elegantná, dialektická? Pre toto novšie myslenie je charakteristické práve zohľadňovanie týchto zdanlivo druhoradých alebo tretoradých kvalít, ktoré sú však v skutočnosti základnými kvalitami, veď predsa v nich sa vyjadruje určujúci pohľad a postoj k svetu a až v tomto kontexte nadobúdajú svoj zmysel jednotlivé výpovede. Už Heidegger vyjadril toto vnímanie základného charakteru, keď charakterizoval novoveké myslenie ako "kalkulujúce myslenie", a tento základný charakter je v tomto myslení určujúci aj tam, kde sa v doslovnom zmysle vôbec nekalkuluje. Podobne aj mechanické, školské "odrapkávanie" pojmov, prísny korzet konečného zdôvodnenia, násilné triadické delenie sveta či chorobná posadnutosť sebareflexívnou iteráciou prezrádzajú oveľa viac o ich používateľoch než ich jednotlivé výroky. Rovnako to platí aj o asociatívnej uvoľnenosti myšlienkového tkaniva, o hrmotnom štýle večne nezmieriteľného opozičníka, o Nietzscheho majstrovstve v kladení myšlienkových pomlčiek. Všetko sú to signatúry myslenia, ktoré musíme vnímať, pre ktoré musíme otvoriť zmysly. Dokonca možno povedať, že títo novší myslitelia mobilizujú svoje zmysly v myslení, že praktizujú myslenie, ktoré narába zmyslami a prostredníctvom nich vytvára zmysel. Estetický mysliteľ vo svojej orientácii na prostredie nielen vidí a počuje, ale "zavonia" isté nahliadnutie, stavia sa skepticky voči nápadu, ktorý "chutí" jalovo, "ohmatáva" tkanivo myšlienky. Týchto mysliteľov by sme mohli charakterizovať práve ich senzúálnymi osobitosťami: Derrida nafukuje bubliny zmyslu až do ich prasknutia v akte *dissémination*; Lyotard diferencuje až do takej miery, že súvislosť je možná už len v podobe chápaného (a niekedy priamo zlomyseľného) úsmevu; Kamper dovádza vnemy do patovej situácie indiferentnosti; o ostatných tiež platí, že sa so svojimi názormi a poznatkami maznajú, provokujúco dráždia, alebo zahaľujú akoby gázovými závoji.

Osobitný význam má aj druhá vec: "vnímanie" je širší pojem ako "zmyslové vnímanie". Pre estetické myslenie sú rozhodujúce práve také vnemy, ktoré nie sú iba zmyslovými vnemami. "Vnímanie" tu treba chápať skôr vo fundamentálnejšom a zároveň oveľa širšom zmysle ako "postrehnutie", "spozorovanie" niečoho. To znamená postihnúť skutkových stavov, ktoré je späté s nárokmi na pravdu. Vnímať v tomto zmysle znamená doslovné "brať za pravdu", vnímanie má charakter nahliadnutia, poznatku. A takéto vnímanie môže byť rovnako zmyslové aj nezmyslové. Presnejšie povedané: vždy má v sebe imaginatívne momenty, ale jeho realizácia sa neobmedzuje len na zmyslové vnemy.

Čo sa konkrétne odohráva na býčích zápasoch, to môžeme vi-

dief. Ale to, že sa tu opakuje prastarý zápas temnoty a svetla, zla a dobra, hrubosti a kultúry, násilia a ľsti, že sa tu opäť kriesia prapôvodné sily a predvádzajú svoj zápas, to musíme vnímať, do toho musíme vniknúť. Alebo: "svetlo" v chápaní priemyslu, ktorý vyrába osvetľovacie zariadenia, patrí k zraku, k videniu a k zmyslovému vnímaniu, kým "svetlo" v širšom zmysle jas, svitu — počínajúc úsvitom dňa cez osvetlenie nejakej situácie až k osvietenskému "Buď svetlo!" a k nádeji na osvietenie sveta — patrí k vnímaniu v širšom zmysle. Podobne možno síce zistiť a vidieť erotické atribúty, ale erotickú auru nejakej osoby treba vnímať. Alebo to, že dvaja diskutéri navzájom vynakladajú úsilie, možno objektívne zistiť, ale to, že hovoria pod vplyvom nálady plnej nevraživosti a že im vlastne nejde o slová a výpovede, ale že sa hádajú o vodcovstvo v stvárňovaní a využití tejto nevraživej atmosféry, to sa opäť musí vnímať.

Obidve tieto formy vnímania by sme mohli terminologicky rozlíšiť ako "zmyslové vnímanie" a "vnímanie zmyslu". Prvé je relatívne triviálne, druhé náročné a dôležité. A práve oň tu ide.

Nasledujúca analýza sa usiluje ozrejmiť kroky, ktoré sú charakteristické pre estetické myslenie vychádzajúce z vnímania prvého typu a prechádzajúce k vnímaniu druhého typu.

Celkove možno rozlíšiť štyri kroky. Východisko a zdroj inšpirácie všetkého nasledujúceho vždy predstavuje jednoduché pozorovanie. Z neho sa potom, po druhé — imaginatívnym spôsobom — vytvára zovšeobecnená, na vnímaní založená mienka o zmysle. Táto sa ďalej prehĺbuje a overuje reflexiou. Výsledkom je nakoniec celkový pohľad na príslušnú oblasť fenoménov, ktorý sa vyznačuje estetickou fundáciou a je preniknutý reflexiou. — Teraz by som chcel tieto štyri momenty ozrejmiť na niekoľkých príkladoch.

Začnem jedným opisom u Petra Sloterdijka. Spomína, ako mu raz detailné pozorovanie na otváracom ceremoniáli jedného mníchovského kultúrneho strediska vnuklo myšlienku celkovej interpretácie našej súčasnej sociálnej situácie a situácie sveta. Východisková scéna je nasledovná: kapela v krojoch vstupuje do foyeru, zahrá slávnostnú melódiu, potom pokračujúc v hre sa vyvezie pohyblivými schodmi smerom hore, prestúpi na schody smerom dolu, pritom stále hrá, opäť nastúpi na prvé schody smerom hore a táto scéna sa neustále opakuje: slávnostná hudba na perpetuum mobile ako symbolické vyjadrenie našej kultúry.

Sloterdijk v tom predovšetkým videl obraznú realizáciu teórie *posthistoire*: dnes sa nachádzame na nekonečnom bežiacom páse úplne autonómneho a už neovplyvniteľného priemyselne-technického komplexu a každý náš pohyb je pohybom na tejto bežiacей pôde. Platí to aj o našich kultúrnych inscenáciách: všetko je di-

Divadlo na javisku, ktorého konštrukcia a zákony pohybu sa vymykajú z nášho vplyvu.

Už toto Sloterdijkovo vnímanie konkrétnej situácie je charakteristické pre spôsob, akým postupuje estetické myslenie: obsahy vnímania konkrétnej situácie sa zosilňujú, stupňujú a vyhrocujú a pritom sa dospieva k výsledku: jednotlivá situácia je naozaj schopná symbolicky zastupovať celkovú situáciu. Z jedného jediného pozorovania vplynie určitý obraz sveta.

Jednoduché pozorovanie je teda prvým krokom, esteticko-imaginatívna expanzia v jeho závere predstavuje druhý krok. Potom však pristupujú ešte ďalšie dva kroky, totiž reflexívna kontrola a stabilizácia obrazu. Aj keď v uvedenom príklade boli tieto kroky už vopred rozpracované a ohlásené teoretickou *posthistoire*, poznateľnými sa vlastne stávajú v druhom variante Sloterdijkovho výkladu scény.

Sloterdijk sa totiž pokúša vyťažiť ešte viac z tohto obrazu pohyblivých schodov. Stupňuje jeho metaforické potencie a pritom objavuje, že z obrazu sa dá vyťažiť rafinovaná — to znamená očividná aj závažná — kritika toho, čo dnes poznáme ako filozofickú teóriu konania.

Ak filozofi dnes diskutujú o otázkach praktickej filozofie, hovoria o "teórii konania". Na tento akademický úzus dopadá z vykreslenej situácie a jej Sloterdijkovho vnímania prenikavé svetlo: "teória konania" už terminologicky implikuje redukciu skutočnej praxe — a to takú redukciu, ktorá je aj nereflektovaná, aj poučná zároveň. Teoretici konania totiž uvažujú iba o rukách a nie o nohách, teda vzhľadom na celok praxe zabúdajú na niečo podstatné, rozhodujúce. Ak totiž súhlasí teorema *posthistoire*, tak potom platí v tom, že vlastne už nekonáme v plnom rozsahu, ale iba gestikulujeme, že naša prax je v skutočnosti zredukovaná na istý druh bábkového divadla — na prosté "konanie" — kým to, čo naozaj "prebieha", je určované bezdejinným chodom automatizovaných pohyblivých schodov, na ktorých sa naša pseudoprax doslova už iba odohráva. Teoretici konania takto vo svojej teórii slepo reprodujú túto redukciu našej praxe — kým estetický mysliteľ svojím vnímaním túto prax odkrýva.

Na tomto príklade možno rozpoznať celú paletu štyroch krokov, teda: východisko pozorovania, imaginatívnu a experimentálnu expanziu jeho obsahu, reflexívne overenie, či je tento imaginatívny nález aj skutočným nálezom, a nakoniec konsolidáciu reflexiou potvrdeného vnímania.

Tieto kroky sa dajú objasniť aj na inom príklade. Bolo to náhodou tiež v Mnúchove, koncom šesťdesiatych rokov. Mesto prežívalo obrovský modernizačný vzostup. Blížili sa olympijské hry a pre

moderných olympionikov sa všade pripravoval terén gigantickou výstavbou a stavebnými úpravami, pričom nad všetkým povievala vlajka modernizácie: všade sa skvelo sebavedomé heslo pokroku "MÜNCHEN WIRD MODERN" (Mníchov sa modernizuje). — Jedného rána však na tých istých miestach jeden z chodcov čítal úplne inú vetu. Samozrejme, tabule a veľké písmená boli také isté ako predtým. Lenže text znel inak. Už to nebolo heslo pokroku "MÜNCHEN WIRD MODERN", ale odrazu sa tam dalo prečítať prorocstvo rozkladu: "MÜNCHEN WIRD MODERN" (Mníchov bude zahŕňať), to znamená, že sa premení na hnilobu.

Iba malou zmenou prízvuku sa modernizačná veta ukázala ako palimpsest a do popredia vystúpila výstraha, mene tekel: Mníchov raz, v dohľadnej dobe — ba možno, že sa to už začalo — zanikne v rozklade a hnilobe.

Tento skok vo vnímaní — tento zvrät v tom, čo počujeme, čítame, chápeme — tvoril akoby rozbušku. Odrazu sa vynorila otázka a domnienka: Mohla by medzi "modernou" (nem. Moderne) a "hnilobou", "rozkladom" (nem. Moder) jestvovať vnútorná súvislosť (a nielen medzi "modernou" a "módou", ako sa hovorilo vždy doteraz)? Mohol by sa proces modernizácie ako taký skončiť nakoniec procesom zahŕňania a rozkladu? Lebo možno to najzarážajúcejšie a najpoučejšie na tomto vnímaní by spočívalo v tom, že sme nemuseli zmeniť ani písmenko, aby sme sa dostali od jedného zmyslu k druhému, od pátosu pokroku k imaginácii krachu. "Moderne" ostalo do písmenka totožné a iba prostým presunom prízvuku sa prevrátilo na "rozkladné". Nevykrikol tu proces pokroku svoju — doteraz nikým nepočutú — pravdu? Bola to domnienka, ku ktorej však mohlo dospieť iba myslenie, otvorené vnímaniu opísanej skúsenosti prevratu.

Po tretie je potrebné reflexívne overenie hypotézy. Možno tento súzvuk bol iba náhodný a ak by sme ho brali vážne, dospeli by sme len k nezmyslu. Alebo išlo predsa len o ozajstnú radu, o záblesk určitej konštelácie zmyslu, takpovediac o zlatú ríu, ktorá sa stane vodidlom pre bádatela? To by bolo treba overiť. Ak by sme sa pustili do analýzy, odhalili by sme priveľa indícií a nakoniec aj štruktúrne dôvody pre predpokladanú súvislosť. Dnes, keď krízy moderny už nebagatelizujeme ako nejaké vedľajšie účinky, ale čoraz viac v nich spoznáваме systematické produkty nehatenej modernizácie, je táto súvislosť oveľa bežnejšia ako kedysi. Ale to, čo bolo podnietené jednotlivým pozorovaním, mohlo sa už pred desaťročiami nahromadiť na vnímanie určitej súvislosti skutočnosti potvrdzované reflexiou. Odtiaľ sa teraz jadro — náhle vnímaná spojitosť moderny a zahŕňania — mohlo nakoniec, po štvrté, rozvinúť a stabilizovať do podoby takého celkového kritického po-



hľadu na modernu, ktorého výrazom je hovorenie o postmoderne.

Estetické myslenie takto vychádza z jednotlivých pozorovaní alebo vnemov. Ony potom pôsobia ako jadro imaginatívnych procesov a rozrastajú sa na základný obraz, ktorý prisľubuje určité nazretie, nahliadnutie. To, čo máme pred očami (alebo čo počujeme na vlastné uši, teda všeobecne to, čo vystupuje pred našimi zmyslami a myslou), nás nabáda nastoliť otázku, či práve ono nie je schopné ako blesk osvetliť nejakú situáciu, odkryť pred nami celok, poskytnúť nám nečakané nazretie. Tým sa riadi estetické myslenie.



Ak si pred očami vybavíme spomínané kroky, potom je jasné, že tu nemožno proti sebe postaviť vnímanie a myslenie alebo imagináciu a reflexiu. Takáto stratégia totiž vždy spočíva na nesprávnych predpokladoch. V tejto súvislosti môže byť poučný krátky pohľad na pôvod západného pojmu ducha. Kurt von Fritz vo viacerých svojich skúmaníach už od štyridsiatych rokov podáva výklad, že grécky termín *nous* pochádza z indogermánskeho koreňa *snovos* (s ním súvisí aj nemecké slovo *schnüffeln* — ňuchať, sliediť, pátrať, snoriť — pozn. prekl.) a že táto etymológia dobre a zrozumiteľne vyjadruje jeho zmysel.<sup>14</sup> Duch je teda taká schopnosť, ktorá okrem toho, čo je bezprostredne dané, a za tým, čo sa vykladá v kategóriách, dokáže zachytiť ďalekosiahlejší, hlbší zmysel nejakej situácie, resp. taký zmysel, ktorý tvorí jej pozadie. Tak v epose *Ilias* spoznáva Helena, že starena, ktorú má pred sebou, je v skutočnosti bohyňa Aténa. Takéto prekračujúce vnímanie — že za tým, čo je zjavné, tušíme ešte čosi iné a sme schopní toto iné aj postihnúť — to je typický akt *noein*. V takýchto pasážach sa až do predsokratikov dáva najavo živá súvislosť medzi vnímaním a myslením. A naopak zase na tom, že čuch ako paradigmatický zmysel pre duchovné procesy bol potom neskôr klasifikovaný ako najnižší zmysel, si možno ozrejmiť rozsah neskoršieho potlačenia a prevrátenia tejto súvislosti.

Lenže tento manželský zväzok vnímania a myslenia nikdy celkom nezanikol. Napríklad Aristoteles hovoril o *aisthesis* všade tam, kde ide o postihovanie neredukovateľných prvotných stavov — a to aj celkom mimo sféry zmyslov, napríklad pri etických alebo politických otázkach. Aj v onej slávnej pasáži, kde podáva definíciu človeka ako *zoon logon echon*, Aristoteles vysvetľuje, že táto charakteristika človeka sa vlastne zakladá na tom, že človek má zvláštny druh *aisthesis*: *aisthesis* pre predikáty, ako sú dobrý a zlý, spravodlivý a nespravodlivý (a nielen pre predikáty príjemný a

nepríjemný, ako je to u zvierat).<sup>15</sup> Zároveň však Aristoteles ozrejmuje, že táto *aisthesis* je odkázaná na svoje ďalšie, rozvíjanie prostredníctvom *logu*: vďaka *logu* sa totiž môžeme konkrétne dorozumieť o tom, akú konkrétnu podobu má dobro a zlo, spravodlivosť a nespravodlivosť.

Aj Kant sa, keď v špeciálne estetickom kontexte hovorí o "estetických ideách" myšlienkovvej činnosti, usiluje zohľadniť obrazotvornosť ako produktívnu poznávaciu schopnosť, pritom však nezabúda poukázať na to, že táto geniálna produktivita si tiež vyžaduje určitú disciplínu prostredníctvom súdnosti.<sup>16</sup>

Už o najjednoduchšom zmyslovom vneme platí, že sú doň zabudované reflexívne štruktúry a navyše v prípade emfatických vnemov je zrejmé, že samy zo seba podnecujú reflexie a že si takéto pokračovanie aj vyžadujú. Preto môj hlas za "estetické myslenie" vôbec neznamená len nejaký jednoduchý príhovor za pocit, cit, afekt alebo niečo podobné — každopádne nie potiaľ, pokiaľ sa o týchto fenoménoch bude uvažovať tradične, teda podľa schémy, v ktorej sa kladú do protikladu k reflexii, myšlienke, pojmu. Malo by nám však ísť o to, aby sme sa už nepodriaďovali tejto schéme, ale aby sme mobilizovali vnútorné schopnosti vnímavého myslenia a rozvíjali podnety reflektujúceho, uvažujúceho vnímania. Potom by "estetické myslenie" nepredstavovalo nijaké *contradictio in adiecto*, ale bolo by výrazom a dokladom nepopierateľnej komplexnosti.

Toto nové akcentovanie zároveň s jeho opatrným ohraňovaním možno vyjadriť aj takto: hlavné, rozhodujúce obsahy sú signované esteticky a takými aj ostanú; predovšetkým ich nemožno nahradiť reflexiou (lebo nejde iba o estetické formy prejavu v podstate reflexívnych obsahov, ako sa domnievala tradičná filozofia). Lenže predsa sa môžu a musia ďalej objasňovať a precizovať reflexiami. Čo sa však vylučuje, to je na jednej strane striktný, reflexiu odmietajúci intuicionizmus a na druhej strane údajne od vnímania nezávislý logicizmus.

V krátkosti sa to dá ešte znázorniť konfrontáciou Kanta a Adorna. Kant sa vo svojej stati *O najnovšie zdôrazňovanom vznešenom tóne vo filozofii* vyslovil proti odvolávaniu sa na vyššie city, ktoré by sa vymykali povinnosti argumentatívnej explikácie; proti "filozofovi vízie" sa Kant dovoľával "polície v kráľovstve vied".<sup>17</sup> Bolo to celkom oprávnené proti čistému intuicionizmu, lenže príliš veľa dobrého už neznamená robiť dobro, ale zlo. Lebo záväznosť explikácie síce platí, ale predpoklad, že všetko by malo byť od začiatku až do konca úplne spojiteľné a komunikovateľné, nie je večne udržateľný. Adorno ho kriticky označil za "fikciu všeobecnej, akejkolvek komunikovateľnosti každej myšlienky s kaž-

dou".<sup>18</sup> Kant však chcel v každom prípade pripustiť len "taký druh estetických predstáv" o skutkových stavoch, ktoré sme najprv previedli na "jasné pojmy logického učenia". Pri takomto postoji sa estetické ponízuje, stáva sa sekundárnym. Má len služobnú, ale nie objavnú funkciu. Každá pravda má byť v zásade vlastníctvom logu a nie aisthesis.

Práve to však pre estetické myslenie už neplatí. Toto myslenie skôr priznáva pôvodnú pravdu vnímaniu. Za to je zasa pripravené zaplatiť v konečnom dôsledku cenu nekomunikovateľnosti. Práve to mal na mysli Adorno, keď sa (kritizujúc Habermasa *avant la lettre*) obrátil proti kritériu komunikácie.<sup>19</sup> Estetické myslenie má v podstate *estetické* podmienky presvedčivosti a evidentnosti.

### 3. *Prečo sa takéto estetické myslenie stalo dnes dominantné?*

Prečo sa dnes vo filozofii dostáva do popredia takéto estetické myslenie, žijúce z vnemov, využívajúce všetky kapacity vnímania a vedúce k poznatkom, ktoré ostávajú celkovo poznačené vnímaním? Prečo toto myslenie nachádza práve v súčasnosti osobitú rezonanciu aj mimo filozofie?

Zdá sa, že žijeme v dobe, keď sa stáva čoraz plauzibilnejšou Nietzscheho téza o tom, že všetko skutočné má charakter fikcie. To spočíva v tom, že sama skutočnosť sa stáva čoraz viac fikcionálnou. Aby sme mohli takúto skutočnosť postihnúť, na to je potrebné práve estetické myslenie. V tom je hlavný dôvod, prečo sa v súčasnosti stáva prôminentným vo filozofii a prečo je po ňom čoraz väčší dopyt aj v mimoakademickej oblasti.

Zastávam tézu, že estetické myslenie je v súčasnosti vlastne *realistické* myslenie. Lebo iba ono je schopné priblížiť sa aspoň trochu ku skutočnosti, ktorá je — podobne ako tá naša — v podstate konštituovaná esteticky. Pojmové myslenie tu jednoducho nepostačuje, jediné kompetentné — diagnosticky aj orientujúco — je estetické myslenie. Pre túto zmenu v kompetencii určitého typu myslenia, pre tento presun ťažiska od logocentrického myslenia k myseľiu estetickému má rozhodujúci význam zmena samej skutočnosti. Dnešná skutočnosť sa v podstatnej miere konštituuje cez procesy vnímania, predovšetkým cez procesy mediálneho vnímania.

Rád by som to vysvetlil na príklade, ktorý som prevzal od Jean-Baudrillarda. Nachádza sa v jeho knihe s príznačným názvom *Agónia reálneho*. Baudrillard v nej hovorí o jednom americkom te-

levíznom seriáli, v ktorom sa nakrúcal príbeh rodiny Loudovcov patriacej k hornej strednej vrstve v Kalifornii; nakrúcalo sa 300 hodín bez skriptu a bez scenára — teda nielen O-zvuk, ale O-life. Na konci spomínaných 300 hodín vyslovil režisér triumfálnu vetu: "Žili tak, ako keby sme my pri tom neboli."<sup>20</sup> — Na prvý pohľad táto veta iba vyjadruje (alebo potvrdzuje) naivnú ideológiu média, podľa ktorej médium svoje predmety nemení, ale iba registruje a reprodukuje. Lenže dobrých dvadsať rokov po tom, čo nás Marshall McLuhan naučil, že samo médium je posolstvom, dnes už prirodzene nikto nie je taký naivný, aby uveril v tento mýtus prostej reprodukcie. No predsa je režisérova veta pravdivá — trpko pravdivá, lenže celkom inak než si myslel on sám. Lebo je pravda, že ľudia — a to nielen príslušníci hornej strednej vrstvy v Kalifornii — sú dnes prostredníctvom televíznych procesov socializovaní do takej veľkej miery, že sa aj vo všedný deň každú hodinu naozaj správajú tak, akoby bola pri tom televízia. Preto potom už nejstuje rozdiel, či je televízia fakticky prítomná alebo nie, lebo "odjakživa bola pri tom" (ako by povedali tradiční filozofi). Správanie ľudí je už úplne kódované televíziou. Skutočnosť — nielen vonkajšia, ale už aj vnútorná skutočnosť sebaopímania a sociálneho naprogramovania — sa dnes ďalekosiahle konštituuje cez masmediálne vnímanie. (Preto aj najlepším prostriedkom, ako poznávať cudzie krajiny, sa stáva čoraz viac už nie cestovanie, ale štúdium ich televíznych programov.)

Okrem toho v našej spoločnosti sa čoraz viac presadzujú tendencie, že reálne platí len to, čo je produkované alebo reprodukovvané médiami. Napríklad kultúrne udalosti sa od počiatku koncipujú (a financujú) vzhľadom na ich mediálnu atraktivnosť. Udalosti kultúrnej spoločnosti sú inscenované udalosti — ale nie sú inscenované pre daný okamih alebo pre účastníkov, ale pre prenos, vysielanie, nahrávanie. Platón sa stal opäť aktuálny: situácia jaskyne pozostávajúca zo spútania, projekcie a viery v obrazy sa opäť obnovila. "Čumieť" sa povyšuje na ens realissimum celej epochy a ontológia médií je fyzikou spoločnosti. Vzhľadom na to — a v prvom rade na to — sa musí orientovať pochopenie skutočnosti. To je však schopné — aj v kritickom zmysle — len také myslenie, ktorého východiskom a realizačným médium je od počiatku vnem.

V dobe mikroelektroniky už nielen v technickom zmysle je všade rozhodujúci software, ale sama realita sa stala software. Tam, kde sa napríklad (ako to je dnes) nové materiály priemyselne skúšajú čisto simuláciou až po konečný produkt, teda simulácia sa už nechápe mimeticky, ale produktívne, tam už nevstupujú do hry staré kategórie bytia a zdania a im zodpovedajúce formy myslenia realizmu a fikcionalizmu. Tam, kde skutočnosť pozostáva

z jemných meandrov a nerozlišiteľných prechodov zdania a reality, alebo fikcie a konštrukcie, ak máme prísť na stopu takým procesom, priblížiť sa k nim a postihnúť ich, tam je potrebné rovnako pružné a ohybné myslenie, tam je schopné navigovať nás iba estetické myslenie. Nazdávam sa, že v tom je dôvod jeho súčasného napredovania. Práve preto, že je čoraz viac jediným realistickým myslením, to znamená jediným myslením, ktoré je aspoň trochu primerané dnešnej realite, stáva sa dominantným. Jeho konjunktúra tak nie je výsledkom módy, ale tejto premeny samej skutočnosti.

#### 4. *Intermezzo:*

#### *"Boom múzeí" a "inscenované výstavy"*

V bežnom vedomí sa dnes oveľa zrejmejšie ako v prílišnom vedeckom rigorizme pociťuje, že náš svet je čoraz viac poznamenaný esteticky a že treba práve pre to rozvíjať kompetenciu a uvoľňovať šance tohto trendu. Mám na mysli už všeobecne známe a často za špecificky "postmoderné" označované fenomény, ako je "boom múzeí" alebo konjunktúra inscenovaných výstav. Chcem teraz hovoriť len o pozitívnych prvkoch v týchto fenoménoch. (Nebudem však hovoriť o výstavách, ktoré sme videli, ale o takých, ktoré si dnes možno vymyslieť.)

Predovšetkým už nejde o to, aby sa umelecké diela prezentovali ako objekty vedenia (či dokonca iba kunsthistorickej učnosti), ale pôjde o to, aby sa inscenovali a mali možnosť uplatniť sa ako médiá estetickej skúsenosti, ktorými vlastne sú. Umelecké diela majú pôsobiť ako generátory estetickej skúsenosti namiesto toho, aby boli uložené či odložené neutrálne vzhľadom na galériu.

Múzeá sa stávajú miestami, kde je v najširšom zmysle možná estetická skúsenosť. Jej rozpätie siaha od zmyslovosti a imaginácie cez reflexiu a kritiku až k výzve a vízii a rozprestiera sa od jednotlivého diela cez ich súbor a architektúru až k celkovým atmosféram a ich kolíziám a iritáciám. V takýchto prezentáciách sa stáva poznateľným: že estetické je istý druh skúsenosti sui generis; že je schopné otvárať celé dimenzie a svety; že jestvuje plurál najrozličnejších estetík. Múzeá by mali byť takými miestami skúsenosti skutočných aj možných estetických svetov.

Potom už neplatia staré protiklady. Nadšenie sa spája s reflexiou, skúsenosť z diela s potešením, poučenie s oživením, aura a kritika si navzájom neprotirečia, rovnako ani ponorenie do detailu a skúsenosť celku. To, čo nazývame "roztržitosťou", môže predstavovať osobitý spôsob vnímania a kritika každodennosti sa sústavne pridružuje k tejto explorácii estetických možností.

Nadšenie a nápor na nové múzeá možno objasniť hlavne tým, že sa týmto múzeám darí aspoň v náznakoch sprostredkovať zmyslovo-imaginatívne odkrývanie sveta, ktoré hľadáme. Preto je nesprávne a povrchné, ak sa tento úspech diskredituje slovami, ako "populistická dotieravosť", "animácia" a "zábavný park". Kto takto hovorí, síce kritizuje, ale pohodlne používa staré a prekonané schémy a protiklady.

Okrem toho by si mal ujasniť, že autonómia umeleckého diela nemôže byť posledné slovo, autonómia architektúry by bola niečo falošné. V nijakom prípade nie sú všetky umelecké diela uzavreté, monadické, auratické, autonómne; práve medzi modernými umeleckými dielami nájdeme aj iné typy: otvorené, demystifikované, sieťové. Preto múzeum, ktoré by sa dnes orientovalo výlučne na typ autonómneho umeleckého diela, by pôsobilo doktrinársky a obsolétne. Mnohé útoky proti novým múzeám však vychádzajú bezo zmeny z monopolu autonómneho umeleckého diela, používajúc pritom osvietenskú rétoriku a reštauratívny spôsob myslenia.

Určite, nároky na prezentáciu heterogénnych typov diel sú veľmi rozdielne a ťažko by ich bolo možné zjednotiť pod jednu strechu. Ani tradičná "neutrálna" prezentácia to nedokáže. V skutočnosti však nejestvuje nijaká neutrálna prezentácia, lebo každá prezentácia, ktorá si nárokuje na neutralitu, už uprednostňuje určitý typ diela a ostatné podriaďuje jeho kritériu. Príliš ľahko potom dochádza k diktatúre "vecnosti". Lenže aj to je manipulácia — iba v rúšku objektivity. Okrem toho je nepopierateľné, že diela medzi sebou polemizujú, lepšie s horším, jeden typ s iným typom. V tomto spore obrazov, ktorý nechcú pripustiť len anestéti, pôsobí "neutrálna" prezentácia ako trankvilizátor. Všeobecne platná orientácia na autonómiu by znamenala uzatváranie energie diel do geta.

Lepšie ako "neutrálna" prezentácia sa s diverzitou diel dokáže vysporiadať vedomá a vydarená "inscenácia". Vytvára totiž charakteristické súbory, v ktorých navzájom spolupôsobia diela, schopné vzájomne sa dopĺňať nielen medzi sebou, ale aj s architektúrou a scénickými prvkami (atmosféra, svetlo, pohyb). Takýto postup je ťažký a nesie so sebou riziko, vyžaduje si veľa jemnosti, fantázie a múdrosti, ale prísne vzaté, nemá alternatívu, lebo, ako sme už povedali, nejestvuje nijaké neinscenovanie, ale iba rozdielne druhy a spôsoby inscenácie. Závisí vždy od typu diela, či sa jeho inscenácia ukáže ako nenápadná, "neutrálna", alebo ako drastická či didaktická.

Takáto práca s rozličnými estetikami by mohla ďalej pokračovať mimo zbierkových priestorov. Budova múzea musí byť pri-

márne, ale nie výlučne, miestom prezentácie diel. Môže operovať s doplňujúcimi estetikami, môže podnecovať ďalšie spôsoby vnímania. Komplexne stvárnena krajina okolo múzea je schopná intenzívnejšie sprostredkovať signatúru našej epochy — pluralitu vysokého stupňa → ako iné miesta. V tomto zmysle by sa mohlo múzeum stať príkladným miestom našej identity.

Čoraz väčší príklon k takýmto múzeám a inscenovaným výstavám svedčí o tušení, že estetická skúsenosť a reflexia sú dnes schopné odhaliť oveľa viac v našich prístupoch ku skutočnosti ako sa doteraz myslelo. Pritom však v nijakom prípade nechcem prehliadať ambivalencie tohto trendu k estetike a estetizácii (života, múzeí, myslenia). Zdá sa mi však, že je dôležité, aby sme tento trend dokázali vôbec vnímať, pokiaľ ide o jeho intenzitu a jeho závažné a zároveň veľmi realistické motivácie. Nejakú vec nemožno úplne zavrhnúť len preto, že sa môže vyvinúť aj na niečo zlé. Potom by sme museli zavrhnovať všetko. Malo by ísť o to, aby sme vnímali jej lepšie stránky a tieto aj rozvíjali. To, že nejaká inscenovaná výstava má aj mizerné stránky, že própaganda estetizácie na spôsob časopisov "lifestyle" môže byť cynická aj odporná, že estetizácia sa môže zvrhnúť na indiferentnosť alebo preskočiť do násilnia, to všetko nemožno prehliadať, ale ani zneužívať na paušálne zatracovanie. Práve estetik musí mať bdely zmysel pre ambivalencie. Že to môže dosiahnuť, to sa intenzívnejšie ukáže v nasledujúcom bode, kde pôjde o ambivalenciu samého estetického a o zásadnú hranicu možností vnímania.

## 5. Estetika a anestetika

Súčasnosť sa nevyznačuje len estetizáciou, ale aj anestetizáciou. Potom však vzniká otázka, čo je schopné dosiahnuť estetické myslenie vzhľadom na túto anestetizáciu, či pri nej nenaráža na svoje hranice a nestroskotáva, alebo či aj tu môže byť ešte relevantné a kompetentné.

Nemožno prehliadnuť spoločenský a reálny nástup anestetic- kých črt. Začína sa už na poli samého estetického, a to nie nejakou náhodou, ale takmer systematicky. V informačnej spoločnosti sa vnímanie štandardizuje, preformováva a nanucuje. K záplave vnemov sa na druhej strane pridružuje strata vnímavosti.

Uvediem dva bežné príklady: mnohí turisti si dnes z dovolenkových miest prinášajú také vlastné spomienkové fotografie, ktoré sú napodobením reklamných fotografií priemyslu cudzineckého ruchu; dokument a celá dovolenka sa pokladá za tým vydarenejšiu, čím väčšia je zhoda; to, že kvety v zámockom parku sú červe-

né a nie žlté ako na prospekte, sa ospravedlňujúco vysvetľuje poukázaním na iné ročné obdobie — až takým drastickým sa stalo panstvo vopred daného ideálu nazerania a túžba po jeho identickej reprodukcii. Ideálny park by bol taký, ktorý by bol neutrálny vzhľadom na ročné obdobia: syntetická tráva, syntetické kvety, syntetickí ľudia.

A ešte jeden príklad z toho istého okruhu, len ex post: turisti často dokážu zhodnotiť miesta, ktoré navštívili, až dodatočne, totiž až vtedy, keď boli tieto miesta prezentované doma v televízii; teda nie samotné miesto preukazuje svoju krásu alebo významnosť, jeho priame, bezprostredné vnímanie to nie je schopné zachytiť a postihnúť, ale až relevantnosť prostredníctvom médií nobilituje to, čo sme prehliadli, až na obrazovke vlastne vidíme "správne".

V procese takejto regulácie ustrnie vnímanie na konštatovanie. To, čo by malo byť schopnosťou individuálneho osvojovania, prevracia sa na nástroj spoločenskej uniformizácie. Vnímanie sa orientuje podľa najbanálnejšej formy racionálneho. Nad estetickým sa vykonáva anestetická oprava.

Anestetika však vystupuje aj iným spôsobom: nevyhnutnejšie a neodvratnejšie. Nevyhnutnejšie tam, kde sa odvrátenie pohľadu, odopretie vnucujúceho sa vnemu stalo takmer podmienkou sebazachovania. Napríklad v prípade mnohých spoločenských, ekologických, ľudských fenoménov, ktoré sú esteticky neznesiteľné a ktorými sme obklopení v dnešnej masovej spoločnosti. Mnohé reči a prejavy politikov, nespočetné situácie nášho urbánneho prostredia, rozličné sociálne situácie možno pretrpieť len ignorovaním, nevnímavosťou a nevšimavosťou, či priamo obrnením sa pred nimi. Nemáme len kopce navrhnené z odpadu, ale aj táraniny, ktoré patria do šrotu, nemáme len haldy sutiny zo zbúranísk, ale aj naša výstavba je často vhodná akurát na zbúranie a pohybujeme sa často spolu s ostatnými, nám podobnými, ako v stoke. Nie náhodou vysoko moderné podzemné inštalácie sústavne zapáchajú po výkaloch. Nevnímavosť a nekomunikovateľnosť v takýchto situáciách nemá v sebe nič elitárske, ale stala sa životne nevyhnutnou.

Neodvratne sa s anestetikou nakoniec stretávame na najzávažnejších problémových miestach vývinu industriálnej spoločnosti. Nielen v tom, že k svetu výpočtovej techniky a spracovania údajov imanentne patrí tendencia k strate zmyslovosti, ako to kriticky konštatoval už Adorno o márných a úsmevných pokusoch preložiť abstraktné procesy späť na jednoduché znaky prístupné nazeraniu.<sup>21</sup> Ale v tom, že anestetiku v nezastretej podobe spoznáваме v katastrofických ohrozeniach ako ratio essendi progresívnej industriálnej spoločnosti. Všeobecný poznávací efekt Černobyľu bol



práve v tom, že rozhodujúce ničivé sily dnes už nie sú vnímateľné. Kým sa ľudia hrali s deťmi na slnku, mysliac si, že im tým robia niečo dobré, napomáhali vlastne ich ožiareniu. Vnímame sa spolu so svojimi potrebami stalo pascou. Platí to nielen ekonomicky — ako na to poukázal pred niekoľkými rokmi Wolfgang Fritz Haug vo svojej *Kritike tovarovej estetiky*<sup>22</sup> — ale vitálne a všeobecne. Kto by dôveroval jednoducho iba vnímaniu, vydal by sa napospas ničivým črtám súčasnej skutočnosti. Túto anestetiku dnešnej reality by bolo treba zvládnuť.

Zastávam tézu, že práve rozvinuté estetické myslenie je schopné nielen zohľadňovať túto anestetizáciu, ale do určitej miery jej aj odolávať. Prvý dôvod spočíva v tom, že estetické cítenie je vždy zároveň kritické voči sebe samému. Adorno napísal: "Vkus je najpresnejší seizmograf historickej skúsenosti... Práve pre esteticky vycibrené nervstvo sa skostnatené a samolúbe estetické stáva neznesiteľným."<sup>23</sup> Z toho vyplýva poučenie, že estetická senzibilita je aj orgánom svojej sebakritiky. Je schopná postrehnúť svoje záľuby, aj svoje hranice; všima si, kde by najradšej zotrvala sama pri sebe a pred čím by najradšej ušla. Rozvinutá estetika si pozorne všima hranice príjemného a vnímateľného. Už to vysvetľuje, prečo anestetika nie je iba jednoduchým protikladom, ale vždy aj korelátom estetiky.

Okrem toho možno povedať, že moderná estetika nachádza v takejto anestetike nielen jednu zo svojich túžob, ale esenciálny pól svojich podnetov, svojich želaní a inovácií. Zameriava sa skôr na nežmyslové než na zmyslové. Prinajmenej pracuje na tom, aby ustavične tematizovala a posúvala hranice vnímania.

Rád by som to vysvetlil na príklade, na diele *Taperecorder*, ktorého autorom je Bruce Nauman.<sup>24</sup> Na nekonečnej páske, ktorá sa prehráva na kazetovom magnetofóne, sú nahraté výkriky človeka, ktorého mučia. Lenže ich nemožno počuť, lebo páska aj prehrávač sú zapustené v betónovom kvádri, ktorý pohlcuje každý zvuk ako bunker. Vnímateľné nie je vnímateľné. Iba z opisu sa dozvedáme, čo sa tu vlastne "odohráva" — a človek je zdesený z vlastného znečitlivenia voči týmto ľudským výkrikom. Práve v tom spočíva poznávací efekt. Lebo takýmto spôsobom sme každý deň indiferentní voči utrpeniu miliónov ľudí na tomto svete i voči tisíckam volaní o pomoc. Naumanova inštalácia pracuje tak, aby sme si uvedomili diferenciu medzi tým, čo je konkrétne vnímateľné (betónový kváder, elektrický kábel, opis), a tým, čo je osebe vnímateľné, ale nie je vnímateľné pre nás (výkriky). Má to zaostriť, zbystriť vedomie na to, že to najdôležitejšie sa môže systematicky vymykať nášmu vnímaniu a že si treba pestovať vnímavosť práve na takejto situácii. Nauman tak operuje na experimentálnom poli, ktoré

uprednostňuje moderné umenie: na priepasti medzi vnímateľným a nevnímateľným, názorným a ideálnym, estetickým a anestetickým.<sup>25</sup>

Od Duchampových čias začalo na tomto poli problémov pracovať veľa ďalších umelcov, napríklad Cage v hudbe, Walter de Maria v sochárstve alebo Twombly v maliarstve. Balzacov Frenhofer, pre ktorého má v konečnom dôsledku význam iba to, čo je neviditeľné, sa stáva emblémovou postavou moderného umenia.

V Lyotardových reflexiách o umení je najzreteľnejšie vyslovený tento sklon moderny k neuchopiteľnému, nevnímateľnému a nezobraziteľnému. Lyotard odlišuje toto umenie ako umenie vznešeného od staršieho umenia, ktoré sa koncentrovalo na krásu. Túto rozlúčku s krásou zaregistroval pred niekoľkými rokmi aj výskumný tím *Poetika a hermeneutika* pod názvom *Už nekrásne umenia*.<sup>26</sup> Lenže až novšie uvažovanie o vznešenom pojmovo vyjadruje smerovanie a zmysel tejto rozlúčky. Pritom nejde o nejaký protipól krásy — o škaredé, odporne alebo nezmyselné — ale o to, čo presahuje krásu, príťažlivosť, zladenosť, o pýtať sa na hranice zmyslov, vkusu, vnímania. Mieri sa k estetike, ktorá si všima svoju odvrátenú stranu, svoju anestetiku. Práve to charakterizuje estetiku vznešeného. A v tomto zmysle ju možno označiť nielen za estetiku moderného umenia, ale za estetiku moderného sveta. Umožňuje pochopiť to, čo tradicionalisti krásy nikdy a nijako nepochopia: že dnes, paradoxne povedané, ide o vnímanie nevnímateľného, že ide o to, všímať si a zohľadňovať hranice bezprostredného vnímania a toho, čo je už mimo neho. Moderné umenie a moderná estetika nás mnohými neústupnými a intenzívnymi krokmi takmer systematicky nútia, aby naša schopnosť vnímať presiahla iba zmyslové vnímanie, teda vnímanie v užšom zmysle. Práve tým spôsobujú, že nadobúdame schopnosť komunikovať s anestetikou tohto sveta.<sup>27</sup>

Preto môžu estetické myslenie a estetická skúsenosť nadobudnúť skutočnú kompetenciu pre svet, ktorý je poznačený aj estetizáciou, aj anestetizáciou. Lebo len také myslenie postrehne vôbec túto anestetizáciu a bude schopné na ňu senzibilne reagovať. Čistému racionalistovi by anestetizácia v každom prípade prišla vhod a určite by sa aj naďalej zaoberal tým, čím nás ženie slepo od jednej katastrofy k druhej (lenže teraz už s definitívne dobrým svedomím, že nič nepreghliadol). Esteticky vnímavý človek naproti tomu rozpozná odvrátenú stranu procesu a razí cestu inému konaniu, ktoré reaguje na anestetiku, ale jej neprepadá. Práve tam, kde sa nimi poznačená dynamika technických vied a civilizácie stala nevnímovou a necitlivou a kde toto rozpojenie navodilo až katastrofické dôsledky a prejavy, stalo sa takéto vnímanie naliehavým.

Proti systematickej anestetike pomáha len usmernená estetika. (A možno sú aj všetky problémy v jej základnej vrstve vlastne problémami vnímania.)

## 6. Skúsenosť umenia ako model estetického myslenia prvé heslo: pluralita

Doteraz som svoju tézu, že estetické myslenie je osobitne vhodné na postihnutie súčasnej skutočnosti a že preto sa dnes stáva dominantné, zdôvodňoval predovšetkým tým, že toto myslenie je od základu späté s vnímaním a schopné vnímať, preto je akoby stvorené na našu, formami vnímania konštituovanú, fikcionálne usporobenu alebo aj anesteticky ohrozovanú skutočnosť. Charakterizoval som teda estetické myslenie ako *aistetické*. Zároveň sa však pritom ukázalo, že to neznamena nijaký protiklad vzhľadom na estetické operácie v užšom zmysle vo vzťahu k umeniu. Len akcent je iný. Stručne povedané: ide o to, že estetická skúsenosť nesklzáva do estétstva, ale sa premieňa na aistetické poznanie. Potom môže skúsenosť umenia priamo fungovať ako model estetického myslenia. To však treba upresniť.

Možno to ukázať na jednej črte, ktorá je tiež esenciálna pre dnešnú skutočnosť a ktorú si tak výrazne nemožno objasniť v nijakej inej sfére, iba práve v umení. Mám na mysli základnú črtu plurality — ostrej, radikálnej plurality. S pluralitou sa od počiatku dôverne spája myslenie inšpirované skúsenosťou umenia. Lebo umenie je exemplárnou sférou takejto plurality. Platí to už aj vzhľadom na minulosť. V umení je pozoruhodné to, čo udivovalo už Karla Marxa, že minulé tvary sa síce vystriedajú novými, no neprekonávajú sa, ale sú schopné ustavične nás fascinovať, a to aj vtedy, keď už odbila ich historická hodina.<sup>28</sup> Vo vede bola flogistónová teória odstavená, keď sa našlo lepšie vysvetlenie procesov horenia, lenže napríklad Rembrandta vôbec nemožno odstaviť tým, že po ňom prídu iní a budú mať väčší úspech.

Platí to, aj keď je pravda, že umenie je sférou zápasu. Iba slepí by mohli prehliadnuť, že diela navzájom proti sebe zápasia. Tento zápas nemá len nejaký periférny charakter, ale charakter celkom zásadný, ak spomenieme napríklad spor medzi poussinistami a rubenistami o tom, či treba priznať primát kresbe alebo koloritu. Takéto spory sa vedú neúprosne, a to aj pomocou teórií, ale ich najlepšimi argumentmi sú nakoniec predsa len diela. Diela sa však navzájom nevyhladzujú, ani neničia. V umení skôr platí koexistencia heterogénneho, koexistencia radikálne rôzneho. Diktát chronológie je tu oveľa menej neúprosny ako niekde inde. Kým

Chronos pojedá svoje deti, dcéry umenia ostávajú živé.

Okrem toho sa práve moderné umenie stalo dielňou a školou zavŕšenej plurality, koexistencie značne rozdielných stvárnení. Moderné umenie rozvinulo najrozličnejšie podnety a možnosti a ich vlastnú logiku, vygenerovalo najrozmanitejšie formy diel a spôsoby nazerania. Kto má pre toto umenie rozvinuté senzórium, tomu na ňom exemplárne do popredia vystúpia tri veci, čo je celkovo pre pluralitu určujúce. Po prvé, treba objaviť rozhodujúci bod a špecifický podnet, počiatok. Po druhé, treba pōstihnúť osobitú logiku stvárnenia a špecifické pravidlá príslušného typu umenia. (Kým napríklad pre konštruktivistické diela platí pravidlo logického postupu a rozvoja, pre surrealistické diela platí naproti tomu skôr opak: majú prinášať heterogénnosť — lenže tiež nie ľubovoľne, ale v súlade s podmienkou, aby z nej vzišla "rozbuška".) Potom, po tretie, sa na tomto základe staneme alergickí, ale aj odolní voči obmedzeným, bezduchým a malicherne smiešnym prechmatom, voči prirovnávaniu jedného typu k mierke iného typu, voči tejto elementárnej chybe v situácii plurality — voči tomuto začínajúcemu sa malému teroru, ktorý na konci môže byť nedozerne veľký.

Z tohto hľadiska predstavuje skúsenosť umenia exemplárny a priam vzorový nácvik plurality. Pravda, na tento účel musíme umenie recipovať nie iba znalecky, kunsthistoricky alebo esteticky, ale reflektujúco — to má vlastne ozrejmiť tento rekurz. Svoju pozornosť musíme zamerať na túto základnú črtu elementárnej plurality, na nej musíme školiť a rozširovať svoj repertoár vnímania. Potom sa estetické fenomény môžu stať modelmi aistetickej skúsenosti.

Ak uvážime, že pre súčasnosť sa stalo dôležitým a určujúcim poznanie, že pluralita má elementárny charakter a je neprekročiteľná, čím sa nám ozrejmiло, že každá jazyková hra, každá forma života, každé rozvrhnutie sveta a každý koncept vedenia je v podstate špecifický a partikulárny, potom pochopíme, že tento prienik do skutočnosti, ktorý v umení už dávno našiel pole svojej exemplárnej demonštrácie a vyškolil sa v ňom, by bolo dnes potrebné rozvinúť paradigmatickým spôsobom z umenia.<sup>29</sup> Skúsenosť umenia — ak trochu obmením Adornov výrok — sa prihovára na základe vyškolenia v tomto aktuálnom prieniku do skutočnosti. Skúsenosť umenia možno pokladať priamo za exercície našej dnešnej situácie a jej záväznosti. Práve preto je skúsenosť umenia schopná stať sa vzorom a inšpiráciou pre estetické myslenie, ktoré ako myslenie našej prítomnosti musí zvláštnym spôsobom zohľadniť túto pluralitu. Alebo inými slovami: preto je dnes estetické myslenie, inšpirované takouto skúsenosťou umenia, osobit-

ným spôsobom kompetentné v našej skutočnosti. Pluralita ako elixír súčasnej konštitúcie skutočnosti a jej požiadaviek tkvie už dávno vo všetkých póroch tohto esteticky inšpirovaného myslenia.

Práve v tomto zmysle je dejinami prekonané Hegelovo tvrdenie o minulostnom charaktere umenia. Umenie opäť nadobudlo nesmierny význam v tom, že nám umožňuje zakúsiť našu základnú konštituovanosť — to znamená pluralitu — takým výrazným spôsobom, ako to nie je schopné nijaké iné médium. Umenie nebolo iba jednoducho vystavené modernému zákonu reflexie, ako to konštatoval Hegel, a nielenže to nebolo na jeho škodu, ako sa domnieval Hegel, ale práve ako reflektujúce a experimentálne umenie prevzalo na seba rozvinuté podoby seba porozumenia a poskytuje ich.

## 7. Umenie

*na nerve problémov našej doby*  
*druhé heslo: transverzalita*

Odvolávať sa na skúsenosti a výtvarníky moderného umenia a vracaj sa k nim však dnes už nestačí. Aj moderné umenie podlieha obmedzeniam, ktoré je potrebné prekonať. Myslenie tejto prítomnej doby sa musí orientovať aj na také formy umenia, ktoré v jednom závažnom a pre aktuálne porozumenie súčasnosti rozhodujúcom bode presahujú moderné umenie. Po tom, čo moderné umenie rozpracovalo konštitúciu plurality a zmocnilo sa jej, tematizuje postmoderné umenie formu tejto konštitúcie, orientuje sa výrazným spôsobom na vzťah týchto plurálnych stvárnení, možností a podnetov. Tým nadobúda aj ono funkciu vzoru, predobrazu problematiky, ktorá presahuje hranice umenia. Lebo v skutočnosti ide o problém spoločnosti zloženej vo veľkej miere z plurálnych foriem života spoločnosti, ktorá musí nájsť cesty, ako tieto formy spojiť. Nejaký negatív predpisov, ktorý by bol zostavený z katalógu noriem prevzatých z konštitúcie plurality ako takej, tu vôbec nepostačuje. Sú totiž navyše potrebné pozitívne pokyny, ako budú v tejto pluralite možné spojenia, kooperácie a polemiky, aby sme neupadli do "anything goes", a neuviazli v indiferencii. Všeobecným ohniskom problémov prítomnosti už nie je iba situácia plurality, ale stal sa ním možný vzájomný styk plurálnych foriem, čo zároveň predstavuje aj základnú tému postmoderného umenia. Kým moderna vyskúšala to, čo je plurálne, postmoderna sa usiluje zmocniť toho, čo je transverzálne. Na to by sa mala orientovať aj filozofická reflexia. Po tematizácii plurality a heterogenity nás teraz čaká myslenie transverzality.<sup>30</sup>

Umenie tu môže opäť nadobudnúť funkciu avantgardy tým, že rozvinie nové modely a formy vnímania takýchto spojení diferentného a prechodov uprostred heterogenity. Z tohto hľadiska možno v súčasnosti v umení osobitne zdôrazniť určité smery. Kým monologické postupy — napríklad iba antikvárný návrat do minulosti alebo iba čisto afirmatívne používanie nových technológií — sa kontraindikujú, možno za osobitne závažné pokladať také formy umenia, v ktorých sa navzájom na seba vzťahujú rozličné jazyky obrazov. Perspektíva súčasnej estetiky sa vyznačuje preferenciou viacnásobne kódovaných typov umeleckých diel, kde sa rozličné jazyky navzájom dopĺňajú alebo popierajú, či generujú niečo celkom nové. Pritom treba v detaile opäť rozlišovať úplne diferentné formy.

Ich spoločnou črtou je, že nielen spájajú rozdielne jazyky obrazov čisto kvôli kolízii, ale chcú vyvolať interikonický alebo interdiskurzívny proces a vyskúšať jeho možnosti. V tom sa napríklad líšia od moderného princípu koláže. Aj v tomto princípe sa kombinovali rozličné možnosti, lenže hlavne s cieľom zlomiť jazyk, ukázať nemožnosť jazyka, demonštrovať koniec obrazu. Keď moderné umenie operovalo takouto pluralitou, potom prevažne preto, aby demonštrovalo nemožnosť vydareného zobrazenia. Jeho stroskotanie — "známky rozorvanosti" — sa pokladalo za "pečať pravosti, nefalšovanosti moderny".<sup>31</sup> Postmoderné umenie a jeho inštrumentácia mnohosti sa naproti tomu už nefixuje na takéto stroskotanie jazyka, ale sa orientuje na nové a iné možnosti reči, prehovoru. Neoperuje deštruktívne a negačne, ale konšteláčne a konšpiračne.

Medzičasom poznáme už aj klasické príklady takéhoto postupu. Za všetky spomeniem Stirlingovu *Novú štátnu galériu* v Stuttgarte, stavbu, ktorá v sebe kombinuje najrozličnejšie jazyky — od klasickej Schinkelovej múzeovej architektúry cez kód konštruktivizmu a moderný jazyk vecnosti až k idiómom Popa alebo Giulia Romana. Robí to však tak, že nevzniká zmätok, ale sa presadzuje komunikácia protikladov, obsahujúca vysvetlivky, ironizácie, nezohodu a spor — možno azda povedať: obraz základnej konštitúcie našej spoločnosti. Esteticky citliví ľudia sa z tejto stavby mohli dozvedieť, čo tvorí ratio essendi dnešnej spoločnosti, a to oveľa zreteľnejšie než z mnohých sociologických alebo filozofických rozpráv.

Estetická reflexia môže v tejto pluralite pôsobiť zároveň ako kritická inštancia — napríklad voči všelijakým potpourri, kde sa v povrchnom eklekticisme iba zhromažďujú heterogénne prvky bez toho, že by sa bral do úvahy ich pôvod a ich fungovanie v kontexte určitého jazyka, pričom, aj keď sa tu hovorí o resémanti-

zácii, v skutočnosti dochádza práve k úplnej desémantizácii. Klasickým negatívnym príkladom niečoho takého je medziiným *Piazza d'Italia* (New Orleans, 1977-78) od Charlesa Moora. Moore stvárnil "italoburger" s "Hollywood-dressing": rozličné jazyky sa nielenže nedostávajú k slovu, ale všetky prvky tancujú podľa toho, ako píska jeden jediný, už beztak všade vládnucci jazyk exaltovaného konzumu.

Pluralita a prívovor za viacnásobné kódovanie znamenajú priamy protiklad vystupovania za "anything goes". Estetické myslenie, v ktorom sa s vnímaním spájajú aj požiadavky pravdivosti, lebo bez toho by bolo vlastne triviálne a cynické, skrýva v sebe práve v situácii plurality kritické potencie a celé svoje senzórium zameriava proti nabubrenému potpourri, ktoré sa tvári, akoby robilo plúrál, kým v skutočnosti premieňa všetko na guláš jednoty. Estetika tak v opísaných podmienkach nielen ostáva kritickým podujatím, ale musí svoju kritickosť zosilniť, lebo v záležitostiach umenia by nemala byť o nič menej kritickou ako v pohľade na skutočnosť.<sup>32</sup>

## 8. Estetika

### *v politike a vo formách života*

Mojou hlavnou tézou je, že estetické myslenie, tak ako som ho načrtol, je dnes osobitne kompetentné vo vzťahu ku skutočnosti. Na záver chcem z toho vyvodiť dve konzekvencie; najprv tú, ktorá je zdanlivo dôležitejšia — politickú relevantnosť takého myslenia; potom tú zdanlivo menej dôležitú — relevantnosť tohto myslenia pre individuálny život.

Súčasná spoločnosť nepredstavuje nijaké jednotné teleso, ale sa podobá na voľnú sieť heterogénnych foriem. Taká je jej realita a zároveň je to aj jej ideál. Treba vyskúšať jeho možnosti. Estetické myslenie nám poskytuje to, čo je na to potrebné. Robí nás senzibilnými na diferencie a na neredukovateľnosť a nesúmerateľnosť foriem života. Na druhej strane podnecuje citlivosť a odhaľuje, kde máme do činenia s nadvládou, kde sa dejú chyby a prechmaty, kde treba vystúpiť za právo potláčaných. Osobitný význam nadobúdajú také funkcie, ako je schopnosť vycítiť, postrehnúť, vnímať. Politická kultúra si tiež vyžaduje kultivovanie takejto schopnosti vnímať. Ona by bola podmienkou vecne adekvátnej orientácie a praxe vo svete, ktorý je v rozhodujúcej miere plúrálny. Už som naznačil, ako to môže napomôcť reflektujúce zaoberanie sa umením. V tomto styku s umením sa utvára až dôverný vzťah ku katalógu noriem, ktorý prikazuje obrátiť pozornosť na jednotlivé a zohľadňovať jeho vlastnú logiku a na druhej strane zakazuje pre-

chmaty a monopolizácie. Pokiaľ ide o formy umenia, je nám to dôverne známe; pokiaľ ide o formy života — a práve tam sa to dnes stáva mimoriadne dôležitým — bolo by treba tento vzťah utvárať analogicky. Skúsenosť umenia tu môže mať funkciu modelu. Politika postupuje anestetickým spôsobom hladšie, lenže iba estetický spôsob postupu by mohol zodpovedať požiadavkám spravodlivosti, ktoré dnes vystupujú do popredia.

Na záver by som sa chcel ešte podrobnejšie venovať významu estetického myslenia vo všeobecnosti a osobitne skúsenosti umenia, a to pre načrtnutie individuálnych foriem života, primeraných našej prítomnosti. Skúsenosť umenia je podľa mňa schopná vytvárať kompetenciu na konanie. Lebo ten, komu je od základu dôverne známa konštitúcia a príkazy plurality — a na to je skúsenosť umenia najlepšou školou — bude schopný primerane sa pohybovať v situácii radikálnej plurality; nemusí ju perhoreskovať, ale vie do nej preniknúť vnímaním a vie v nej konať. Preto sa skúsenosť umenia a estetické myslenie stávajú v súčasnosti osvedčenými orientačnými prostriedkami.

Kto prešiel školou umenia a vo svojom myslení poskytuje priestor vnímaniu, ten nielen abstraktne vie o špecifickosti a ohraňovanosti všetkých koncepcií — aj svojej vlastnej — ale počíta s ňou a podľa toho aj koná. Už nesúdi a neodsudzuje s pátosom absolútnosti a nenamýšľa si nič o definitívnej platnosti, ale priznáva, že aj iný môže mať v zásade pravdu — a to aj proti svojmu vlastnému rozhodnutiu. Nie je len zásadne presvedčený o tom, že situácia z inej perspektívy sa plným právom môže zobrazovať celkom inak, ale toto vedomie vstupuje do jeho konkrétneho rozhodovania a praxe — lenže nespôsobuje ich ochromenie, ale vnáša do nich náboj predbežnosti a zrnko ľahkosti. Svet jeho konania bude v jednotlivostiach špecifickejší a v celku priepustnejší. Váži si aj toho, kto mu podlieha, tuší jadierko práva aj v tom, čo sa javí a zdá ako nepravosť, počíta naozaj s tým, čo je iné, odlišné. Uvoľňuje priehradu vžitých koncepcií o skutočnosti v prospech potenciality skutočného a odkrýva alternatívy a otvorené priechody do neznáma.

Aj z tohto aspektu majú dnes viacnásobne kódované formy umenia osobitný význam. Nadobúdajú priamo funkciu vzoru pre individuálnu existenciu. Lebo v postmoderne rozvinutej moderne sa väčšina ľudí pohybuje medzi rozličnými formami života, preto sa ich osobitne týka schopnosť transverzálneho prechodu medzi heterogénnymi svetmi udeľovania zmyslu a konceptmi života alebo schopnosť integrovať prvky najrozličnejšieho pôvodu. Práve to dokážu priamo príkladným spôsobom viacnásobne kódované formy umenia. Nie sú jednooké, ale mnohojazykové a ne-



predstavujú nijaké jednoduché potpôurri, ale inteligentné spojenia. Týmto smerom sa dnes vydávajú najavansovanejšie možnosti života, ako aj najvyššie rangy umenia.



Vzhľadom na aktuálnosť som tu vcelku venoval hlavné slovo konceptu, ktorý vôbec nie je až taký mladý, ale ustavične vystupoval ako virulentný; nikdy nebol prekonaný a neustále sa nanovo presadzuje: konceptu prekladu foriem umenia do foriem života, transformácie estetiky na aistetiku, generovania aisteticky kompetentných spôsobov života. Práve to tvorilo hlbší zmysel už samého vzniku estetiky v 18. storočí. Opäť sa to stalo trvalou témou pre avantgardy 20. storočia. Nazdávam sa, že je to nenaplnený projekt, ktorý dnes už nie je elitársky, ale sa stáva všeobecným a preniká na mnohých miestach do reality nášho života. Čoraz viac sa objavujú také formy života, ktoré sú vo svojich obrysoch načrtnuté vnímaním a ktoré smerujú k rozširovaniu schopnosti a relevantnosti vnímania. Dochádza k istému "zabudovaniu všímavosti do foriem života".<sup>33</sup> Treba zdôrazniť, že nejde len o ten-ktorý vnem ako doplnok k už obvyklým, bežným vnemom, ale o principiálne uznanie poznávacieho charakteru a orientujúcej relevantnosti vnemov. Práve to sa dnes začína. Podarilo sa mi, dúfam, ukázať, že myslenie má dnes všetky dobré dôvody nestavať sa už nepriateľsky voči vnímaniu, ale toto rozšírené vnímanie sa pre myslenie stáva esenciálnym a imanentným. Práve to chce vyjadriť termín "estetické myslenie". Takéto estetické myslenie by azda bolo schopné otvoriť niektoré cesty do budúcnosti — ale nie preto, že by bolo absolútne pravdivé, ale preto, že sa stalo potrebnším ako kedykoľvek predtým.

## POZNÁMKY

<sup>1</sup> Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, in: J. P., *Sämtliche Werke*, hrsg. von Norbert Miller, Bd. 5, München 1963, s. 22.

<sup>2</sup> Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1970, s. 344.

3. Tamtiež.

<sup>4</sup> Por. k najnovšej diskusii zborník *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, hrsg. von Christine Pries, Weinheim 1989.

<sup>5</sup> Jean-François Lyotard (a i.), *Immaterialität und Postmoderne*, nem. prekl. Marianne Karbe, Berlin 1985, s. 102.

<sup>6</sup> Gilles Deleuze poukázal na Foucaultovu záľubu v plátnach a povedal, že

Foucault "uskutočňuje opisy, ktoré možno pokladať za maľby: ...obdivuhodné opisy zástupu trestancov alebo opisy azylu, väzenia, väzenského vozidla pôsobí, akoby to boli namaľované obrazy a akoby bol Foucault maľiarom" (Gilles Deleuze, *Foucault*, nem. prekl. Hermann Kocyba, Frankfurt a. M. 1987, s. 112 a nasl.).

<sup>2</sup> Massimo Cacciari, "Der Tod der Zeit", in: M. C., *Zeit ohne Kronos. Essays*, vyd. a nem. prekl. Reinhard Kacianka, Klagenfurt 1986, s. 14-26.

<sup>3</sup> Dietmar Kamper, "Aufklärung — was sonst?", in: *Merkur* 436 (1984), s. 535-540, por. s. 539.

<sup>4</sup> Peter Sloterdijk, *Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung. Ästhetischer Versuch*, Frankfurt a. M. 1987, s. 125.

<sup>5</sup> Richard Rorty, *Der Spiegel der Natur. Eine Kritik der Philosophie*, nem. prekl. Michael Gebauer, Frankfurt a. M. 1981, s. 392 a nasl.

<sup>6</sup> Por. Paul Feyerabend, *Wissenschaft als Kunst*, Frankfurt a. M. 1984.

<sup>7</sup> Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 1, München 1980, s. 14.

<sup>8</sup> Analýzu filozofického konceptu *aisthesis* — najmä pokiaľ ide o jeho súvislosť s *logom* — som sa pokúsil podať v práci: *Aisthesis. Grundzüge und Perspektiven der Aristotelischen Sinneslehre*, Stuttgart 1987.

<sup>9</sup> Kurt von Fritz, "noos and noein in the Homeric Poems", in: *Classical Philology* 38 (1943) s. 79-93; "nous, noein, and their derivatives in pre-Socratic philosophy (excluding Anaxagoras)", in: ebd., 40 (1945) s. 223-242; 41 (1946) s. 12-34; "Der nous des Anaxagoras", in: K. v. F., *Grundprobleme der Geschichte der antiken Wissenschaft*, Berlin/New York 1971, s. 576-593.

<sup>10</sup> Aristoteles, *Politika* I, 2. Bratislava 1988, s. 20-23.

<sup>11</sup> Immanuel Kant, *Kritika soudnosti*. Praha 1975, § 49, resp. § 50.

<sup>12</sup> Immanuel Kant, "Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie" (1796), in: I. K., *Werke in zehn Bänden*, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Bd. 5, Darmstadt 1968, s. 375-397, tu s. 395.

<sup>13</sup> Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt a. M. 1951, Nr. 50.

<sup>14</sup> Podľa Adornovho názoru až keby sa pojem komunikácie chápal vyslovene ako "komunikácia rozdielneho, nastúpil by na jeho miesto pojem o komunikácii ako objektívny. Ten súčasný je taký potupný preto, lebo to najlepšie, potenciál súladu medzi ľuďmi a vecami, zrádza v prospech oznamovania, zdeľovania medzi subjektmi podľa požiadaviek subjektívneho rozumu" (Theodor W. Adorno, "Zu Subjekt und Objekt", in: Th. W. A., *Gesammelte Schriften*, Bd. 10.2, Frankfurt a. M. 1977, s. 741-758, tu s. 743).

<sup>15</sup> Jean Baudrillard, *Agonie des Realen*, nem. prekl. Lothar Kurzawa a Volker Schaefer, Berlin 1978, s. 45.

<sup>16</sup> Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, Nr. 92.

<sup>17</sup> Wolfgang Fritz Haug, *Kritik der Warenästhetik*, Frankfurt a. M. 1971.

<sup>18</sup> Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, Nr. 95.

<sup>24</sup> Bruce Nauman, *Taperecorder* (Zabetónovaný magnetofón), zberka Dr. J. Herbiga, Irschenhausen.

<sup>25</sup> V katalógu výstavy *Was die Schönheit sei, das weiß ich nicht — Künstler, Theorie, Werk* (Nürnberg 1971) sa o Naumanových prácach hovorí, že predstavujú pokus "vytvárať fenomény, ktoré síce možno myslieť, ale sotva skúsiť" (s. 198).

<sup>26</sup> *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, hrsg. von Hans Robert Jauss, München 1968 (Poetik und Hermeneutik, 3).

<sup>27</sup> Podrobnejšie sa to rozoberá v tomto zborníku v štúdiu *Estetika a anestetika* a v štúdiu "Zrodenie postmodernej filozofie z ducha moderného umenia".

<sup>28</sup> Por. Karl Marx, *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie* (1857/58), Hamburg 1967, s. 35 (slov. preklad: *Základy kritiky politickej ekonómie*. Rukopisy "Grundrisse", zv. I., Bratislava 1972, s. 63).

<sup>29</sup> Podrobnejší výklad tohto problému som podal v knihe *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim 1988.

<sup>30</sup> Prvý pokus v tomto smere predstavuje 11. kapitola mojej knihy *Unsere postmoderne Moderne*. Detailná analýza vyjde neskôr pod názvom *Vernunft heute — inmitten ihrer Kritik*.

<sup>31</sup> Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, s. 41.

<sup>32</sup> Táto myšlienka sa v tomto zborníku podrobnejšie rozoberá v štúdiu *Za postmodernú estetiku odporu*.

<sup>33</sup> Peter Sloterdijk, *Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung*, s. 126.