

TŘETÍ ČÁST

Pochopit chápání

Umělci píší pro své sobě rovné, anebo alespoň pro ty, kdož jim rozumějí.

BARBEY D'AUREVILLY

1

Historická geneze ryzí estetiky

Chtěl jsem zde bojovat se svými nejdražšími estetickými dojmy, pokusit se dotlačit do posledních a nejkritičtějších mezí intelektuální upřímnost.¹

MARCEL PROUST

Mnohé odpovědi filozofů, lingvistů, sémiologů a historiků umění, v čem tkví specifčnost literatury („literárnosti“), poezie („poetičnosti“) nebo obecně uměleckého díla a čistě estetické vnímání, po němž volají, shodně kladou důraz na vlastnosti jako nezištnost, neúčelovost nebo převaha formy nad obsahem, nezúčastněnost atd. Nebudu tu zmiňovat všechny definice, které jsou jen různými obměnami kantovské analýzy, tak jako je tomu u Strawsona, pro něhož účelem uměleckého díla je nemít účel, nebo u T. E. Hulma, jenž umělecké vnímání spojuje s „nezúčastněným zájmem“ (*detached interest*).² Umělecká praxe, která se vždy zcela jedinečně a očividně realizuje v daném sociálním prostoru a dějinném čase, je opakovaně povyšována na univerzální podstatu jak tvorby, tak náhled na tvorbu, a to i za cenu *dvojí dehistoricize*. Takovým ideálně typickým příkladem je koncepce Harolda Osborna. Podle něho se estetický postoj vyznačuje soustředěním pozornosti (odděluje — *frames apart* — vnímaný předmět od jeho okolí), pozastavením diskursivních a analytických činností (nezná sociologický ani historický kontext), nezištností a nezúčastněností (odsouvá starosti minulé i budoucí) a konečně lhostejností k existenci předmětu.³

Analýza podstaty a iluze absolutna

Jestliže se tyto analýzy podstaty shodují v tom hlavním, je to proto, že si všechny společně buď mlčky, nebo otevřeně (jako ty, které odvolávají na fenomenologii) berou za předmět subjektivní zkušenost s uměleckým dílem. Tou se myslí zkušenost autora, tedy zkušenost kultivovaného člověka z určité společnosti. Tyto analýzy ovšem neberou v úvahu *historičnost* této zkušenosti ani předmětu, na nějž je aplikována. Znamená to, že aniž by si to

¹ Citace je z Proustovy předmluvy k francouzskému překladu knihy Johna Ruskina *La Bible d'Amiens* (Paris: Mercure de France, 1904), s. 85 (http://fr.wikisource.org/wiki/Page:Ruskin_-_La_Bible_d'Amiens.djvu/85) — pozn. překl.

² Viz P. F. Strawson: „Aesthetic Appraisal and Works of Art“, in tent.: *Freedom and Resentment* (London: Methuen, 1974), s. 178–188, a T. E. Hulme: *Speculations* (London: Routledge and Kegan Paul, 1960), s. 136.

³ Viz H. Osborne: *The Art of Appreciation* (London: Oxford University Press, 1970). Podstatou této definice je kumulace mnoha charakteristických rysů, které obsahují i jiné definice. Hulme například poznamenává, že předmět estetického pozorování je *framed apart by itself* (T. E. Hulme, *tamtéž*).

uvědomovaly, *zevšeobecňují jednotlivý případ* a dělají ze zvláštní situované a datované zkušenosti s dílem transhistorickou *normu* pro veškeré vnímání umění. Zároveň zamlčují otázku *historických a společenských podmínek* této zkušenosti, neboť si zakazují analyzovat podmínky, za nichž byla díla považovaná za hodna estetického pohledu vytvořena a ustavena jako taková. Navíc neberou v potaz ani otázku podmínek, za jakých vznikla (fylogeneze) a neustále se v průběhu času reprodukuje (ontogeneze) estetická dispozice, na niž se odvolávají. Ovšem pouze tento dvojí rozbor by mohl obstojně popsat jak estetickou zkušenost, tak zdání univerzality, které s ní jde ruku v ruce, tedy právě to, co se promítá do esencialistických analýz.

Proto, abychom byli dokonale přesvědčiví, musíme zde podrobně rozebrat několik pokusů moderních abstraktorů kvintesence a jejich snah odvodit ryzí podstatu uměleckého díla a spolu s Jakobsonem například vymezit, co ze slovního sdělení činí literární dílo. Zároveň je potřeba ukázat, jak se tito estéti uzavírají do alternativy (či začarovaného kruhu) buď subjektivismu, nebo realismu (jak to vystihl jeden milenec: „Je hezká, protože ji miluji, nebo ji miluji, protože je hezká?“). Platí snad, že umělecký předmět je vytvářen estetickým pohledem, anebo že právě specifické a niterné vlastnosti uměleckého díla vyvolávají estetický či literární zážitek u čtenáře schopného číst odpovídajícím, to znamená estetickým způsobem, přesněji řečeno vnímat sdělení samo o sobě a samo pro sebe?⁴ Tento kruh je zřejmý u Welleka a Warrena, kteří literaturu definují pomocí vnitřních vlastností sdělení. Přitom ale blíže určují vlastnosti, které musí mít „kompetentní čtenář“, aby byl schopen vyhovět nárokům díla, jakmile je chápe esteticky.⁵ Panofsky na to jde očividně lépe, protože svůj rozbor podstaty provází historickými zdůvodněními. Jestliže je umělecké dílo, jak říká, „to, co má být esteticky vnímáno“, a pokud veškerý přírodní, stejně jako umělý předmět může být vnímán podle estetického záměru, to znamená ve své formě spíše než ve své funkci, lze potom vůbec učinit jiný závěr než ten, že estetický záměr činí předmět estetickým? Může vůbec takové vymezení být funkční? Nezjišťujeme tu, že je takřka nemožné určit, v jakou chvíli se ze zpracovávaného předmětu stává umělecké dílo, kdy se například dopis stává „literární“, to znamená, v které chvíli forma vítězí nad funkcí? Znamená to, že rozdíl tkví v záměru autora? Ovšem tento záměr, ostatně stejně jako záměr čtenáře nebo diváka, je sám předmětem společenských konvencí, které napomáhají vymezit permanentně nejistou a historicky se měnící hranici mezi pouhou nádobou a uměleckým dílem. „Klasický vkus vyžadoval, aby dopisy, právní řeči a štíty hrdinů byly ‚umělecké‘ [...], zatímco moderní vkus požaduje, aby architektura a popelníčky byly ‚funkční‘.“⁶

A téměř všeobecné přijetí — alespoň pokud jde o držitele akademických titulů — představ, na nichž se zakládá estetická *doxa*, nemohlo být stvrzeno lépe než tím, že wittgensteinovští filozofové, kteří se pohotově snaží vymýtit *essencialist fallacy* z klasických definic poetična a literárnosti, se tu a tam odvolávají jakoby nedopatřením na „bezodůvodnost uměleckého díla“ a absenci jeho funkce nebo na „nezúčastněné vnímání věcí“. Tyto názory jsou součástí všeobecně přijímaných formalistních frází, samozřejmě v rámci kultivovaného světa.⁷

Ovšem chceme-li překonat tento neřešitelný rozpor, pak nestačí jen prohlásit, tak jako

⁴ Roman Jakobson: *Questions de poétique* (Paris: Éd. du Seuil, 1973) a „Closing Statement: Linguistics and Poetics“, in T. A. Sebeok (ed.): *Style in Language* (Cambridge: MIT Press, 1960). V novější verzi máme na vybranou mezi textem jako záminkou (se subjektivními projekcemi) a textem jako všemocným nátlakem, přičemž první větve odpovídá spíše vizi *auctora*, zatímco ta druhá vizi scientističtějšího *lectora*.

⁵ R. Wellek — A. Warren: *Teorie literatury*, cit. dílo.

⁶ Erwin Panofsky: *Význam ve výtvarném umění* (Praha: Odeon, 1981), s. 20.

⁷ Výklad wittgensteinovské kritiky esencialismu a kritiky této kritiky lze nalézt v M. H. Abrams: *Doing Things with Texts*, cit. dílo, s. 31–72.

Arthur Danto,⁸ že rozdíl mezi uměleckými díly a obyčejnými předměty tkví pouze v instituci, jinými slovy v „uměleckém světě“ (*art world*), který dílům dodává status uchazečů o estetické hodnocení. Je to totiž závěr trochu kvapný a „sociologický“, pokud si jej sociolog vůbec může dovolit. Zrodil se opět z jedinečné zkušenosti, která příliš rychle zevšeobecněla, a označuje jen skutečnost *institute* (v aktivním smyslu) uměleckého díla. Vůbec se nezabývá historickou a sociologickou analýzou vzniku a struktury instituce (uměleckého pole), která je schopna takový akt institucionalizace uskutečnit, to znamená vnutit *uznání* uměleckého díla jako takového všem těm (*a jenom jim*), kdo (jako filozof, který navštívil muzeum) byli ustaveni (socializační prací, jejíž společenské podmínky a logiku je třeba také podrobit rozboru) tak, že (což potvrzuje jejich vstup do muzea) jsou vybaveni k tomu, aby za umělecká uznali a takto chápali díla označovaná společností jako umělecká (zejména jejich vystavením v muzeu). (Pro zábavu jsem dal do závorek některé z věcí, které filozof dává do závorek, aniž by to věděl...)

To vše znamená, že vědu o dílech nelze dělit na dvě části, jednu zasvěcenou produkci a druhou recepci. Princip reflexivity se tu sám nabízí. Věda o produkování uměleckého díla, to znamená o postupném vytváření relativně soběstačného výrobního pole, které je samo sobě odbytištěm, a o samoučelné výrobě, která jen potvrzuje absolutní převahu formy nad funkcí, je tudíž vědou o vznikání ryzí estetické dispozice, která má tu schopnost v takto vyprodukovaných dílech (a potenciálně ve všech oblastech činnosti) upřednostňovat formu před funkcí.

Rozbor podstaty však zapomíná na společenské podmínky produkce (čili vynalézání) a reprodukce (čili vštěpování) dispozic a klasifikačních schémat. Ta se uplatňují během uměleckého vnímání, onoho *historického transcendentna*, které je podmínkou estetické zkušenosti tak, jak ji tato zkušenost naivně popisuje. Pochopení této zvláštní formy vztahu k uměleckému dílu, jakou je bezprostřední pochopení důvěrnosti, předpokládá, že ten, kdo rozbor provádí, bude sám sebe takto chápat. Nelze totiž vycházet jen z prosté fenomenologické analýzy prožité zkušenosti s dílem, protože tato zkušenost spočívá v aktivním zapomenutí historie, již je produktem. Tuto historicistní formu transcendentního projektu, spočívající ve znovuosvojení historických forem a kategorií umělecké zkušenosti pomocí historické anamnézy, lze dovést do zdárného konce pouze za předpokladu, že jsou zmobilizovány všechny prostředky společenských věd.

Jakkoli se oko milovníka umění dvacátého století sobě jeví jako dar přírody, je produktem dějin. Z hlediska fylogeneze onen ryzí pohled, který je s to vnímat dílo tak, jak si to dílo žádá, tedy samo o sobě a samo pro sebe, jako formu, a nikoli jako účel, je neoddělitelný od vzniku výrobců motivovaných ryze uměleckým záměrem. A ten je zas neoddělitelný od vzniku nezávislého uměleckého pole schopného předkládat a prosazovat své vlastní cíle proti požadavkům zvnějšku. V návaznosti jej také nelze oddělovat od vzniku populace „milovníků“ a „znalců“, kteří budou schopni na takto produkovaná díla aplikovat „ryzí“ pohled, po němž volají. Z hlediska ontogeneze závisí ryzí pohled na zcela zvláštních podmínkách učení, jako je návštěva muzeí od raného věku a dlouhodobá školní docházka, a především na *scholé* jako koníčku a vyvázání z životních povinností a naléhavých nutností. Což mimochodem znamená, že analýza podstaty, která tyto podmínky přechází mlčením, v tichosti nastoluje jako obecnou normu pro veškerou činnost, která chce být estetická, zvláštní vlastnosti zkušenosti, která je však ve skutečnosti výsledkem společenské výsadnosti.

To, co popisuje ahistorický rozbor uměleckého díla a estetické zkušenosti, je ve skutečnosti *institute*, která jako taková existuje jaksi dvakrát: jednou ve věcech a podruhé v mozcích. Ve věcech, ve formě uměleckého pole, je relativně nezávislým společenským světem, který je produktem pomalého procesu vzniku. V mozcích existují ve formě dispozic

⁸ A. Danto: „The Artworld“, *Journal of Philosophy*, sv. LXI, 1964, s. 571–584.

utvářejících se během společenského pohybu vedoucího ke vzniku pole, k němuž jsou dispozice přiřazeny. Jakmile jsou věci a dispozice bezprostředně uvedeny v soulad, to znamená, jakmile se oko stává produktem pole, které pak zkoumá, vše se tu ihned zdá být obdařené smyslem a hodnotou. A to do té míry, že abychom si zcela nezvykle položili otázku po zdůvodnění významu a hodnoty uměleckého díla, které jsou obvykle přijímány jako samozřejmé (*taken for granted*) všemi, kdo se pohybují ve světě kultury jako ryba ve vodě, je nutné, aby se objevila zkušenost, která je pro kultivovaného člověka zcela výjimečná, jakkoli všem, kdo neměli příležitost nebo to štěstí získat dispozice objektivně vyžadované uměleckým dílem, jak ukazuje empirické pozorování,⁹ se jeví jako zcela obvyčejná. Jde například o zkušenost Arthura Danta, který po návštěvě Warholovy výstavy krabic firmy Brillo v Stable Gallery odhalil *ex instituto*, jak by řekl Leibniz, arbitrárnost prosazování hodnoty polem: neboť vystavení na posvěceném místě má zároveň schopnost posvěcovat.¹⁰

Zkušenost s uměleckým dílem jakožto předmětem obdařeným významem a hodnotou je projevem shody mezi dvěma tvářemi stejné historické instituce: kultivovaného *habitu* a uměleckého pole, které se o sebe navzájem opírají. Umělecké dílo jako takové, to znamená jako symbolický předmět obdařený významem a hodnotou, existuje pouze za předpokladu, že je vnímáno diváky obdařenými estetickou dispozicí a kompetencí, jaké toto dílo implicitně vyžaduje. Proto lze říci, že umělecké dílo jako takové utváří právě oko estéta. Je ovšem nutno připomenout, že estét je toho mocen jen proto, že je sám produktem jednak dlouhé kolektivní historie, to znamená postupného objevování „znalce“, jednak své osobní historie, jinými slovy svého dlouhodobého stýkání s uměleckými díly. Tento vztah kauzality v kruhu — kauzality víry a posvátného — je typický pro každou instituci, která může fungovat pouze za předpokladu, že je ustanovena jak v objektivitě společenské hry, tak v dispozicích vytvářejících sklon vstupovat do hry a zajímat se o ni. Muzea by si mohla na vývěsní štít vepsat - což ovšem není nutné, protože se to rozumí samo sebou —, aby sem nevstupoval nikdo, kdo není milovníkem umění. Hra vytváří *illusio*, vklad do hry poučeným hráčem, který je obdařen smyslem pro hru, protože ho hra vytvořila, a který tím, že hru hraje, udržuje hru v chodu.

Je jasné, že netřeba volit mezi ontologií uměleckého díla, jak ji nabízí například Gadamerova *Pravda a metoda*, a subjektivitou teorií „estetického vědomí“ zplošťujících estetickou kvalitu přirozené věci nebo lidského díla na pouhý korelát určitého čistě kontemplativního postoje, který není ani teoretický, ani praktický. Otázka smyslu a hodnoty uměleckého díla, podobně jako otázka specifity estetického soudu, má své řešení pouze ve společenských dějinách pole propojených se sociologií podmínek utváření zvláštní estetické dispozice v jednotlivých fázích jejího vývoje.

Historická anamnéza a návrat potlačeného

Co způsobuje, že umělecké dílo je uměleckým dílem a nikoli všedním předmětem nebo pouhým nástrojem? Co činí umělce umělcem v protikladu k řemeslníkovi nebo svátečnímu malíři? Co způsobuje, že pisoár a stojan na lahve vystavené v muzeu jsou umělecká díla?

⁹ O tom, jakému zmatku jsou vystaveni kulturně nejzaostalejší návštěvníci muzeí vzhledem k tomu, že ani v nejmenší míře neovládají nástroje pro vnímání a hodnocení, ale především záchytné body, jako jsou názvy žánrů, škol, období, jména umělců atd., viz P. Bourdieu — A. Darbel — D. Schnapper: *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public* (Paris: Minuit, 1966); P. Bourdieu: „Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique“, *Revue internationale des sciences sociales*, sv. XX, č. 4, 1968, s. 640–664.

¹⁰ A pokud chceme vyčerpat rozbor společenských podmínek toho, zda je tato neobyčejná zkušenost možná, je třeba ještě přidat protetický zákrok umělce, v tomto případě Marcela Duchampa. Ten jako první ukázal estetický účinek instituce muzea a umělce, když jako umělecké dílo vystavil pisoár nebo stojan na láhve.

Skutečnost, že jsou podepsána Duchampem, uznávaným umělcem (uznávaným především jako umělec) a ne obchodníkem s vínem nebo instalatérem? Ale není to jen přesouvání fetišizace z uměleckého díla na „fetiš v podobě mistrova jména“, o němž hovořil Benjamin? Jinými slovy kdo vytvořil „tvůrce“ jakožto uznávaného výrobce fetišů? A co dodává magickou účinnost jménu, jehož sláva je úměrná umělcovým snahám o existenci jakožto umělce? Co způsobuje, že pouhý přílepek jména, stejně jako v případě značky slavného návrháře, zvyšuje hodnotu předmětu (což odůvodňuje spory o autorství a opodstatňuje moc znalců)? V čem spočívá prazáklad principu účinku pojmenování nebo teorie (což je obzvlášť případný termín, neboť podle řeckého *theorein* jde o to vidět a nechat vidět), která tím že nastolí odlišování, rozdělování, oddělování, vytváří posvátné?

Obdobné otázky si kladl i Mauss v *Eseji o magii*, kde se táže po původu magického účinku. Nástroje používané ho přivedly ke kouzelníkovi a ten zas k víře jeho zákazníků v něj. Postupně se tak dostal k celému společenství, v jehož rámci je magie provozována. Ovšem při onom nikdy nekončícím zpětném pátrání po prvotní příčině a potažmo i základu hodnoty literárního díla je přece jen třeba se jednou zastavit. Pokud chceme uspokojivě vysvětlit zázrak transsubstanciace, který stojí v základu existence uměleckého díla a který, ač obvykle opomíjen, se vždy naléhavě připomene zásluhou siláckých kousků po Duchampově způsobu, musíme nahradit ontologickou otázkou otázkou historickou. Ta se bude tázat po zrodu světa, v jehož rámci se utváří a nekonečně reprodukuje v procesu opravdové a nepřetržité tvorby hodnota uměleckého díla, to znamená umělecké pole.

Esencialistická analýza bere v úvahu jen produkt analýzy, kterou objektivně provedly samy dějiny v procesu autonomizace pole a při postupném utváření činitelů (umělců, kritiků, historiografů, kustodů, znalců atd.), technik a konceptů (žánrů, způsobů, období, slohů atd.), jež jsou pro tento svět typické. Věda o uměleckých dílech se „esencialistického“ vidění zcela zbaví pouze za předpokladu, že dovede do důsledku historický rozbor vzniku ústředních postav umělecké hry, jako je umělec a znalec, i dispozic, které uplatňují při produkci a recepci uměleckých děl. Pojmy, které se staly samozřejmými a všedními, jako je pojem umělce a „tvůrce“, podobně jako sama slova, která je označují a vytvářejí, jsou produktem dlouhého historického procesu.

Na to často zapominají sami historikové umění, pídí-li se, kde se vzal umělec v moderním slova smyslu, aniž se jim podaří zcela vyhnout pasti „esenciálního myšlení“. To je vepsáno do užívaných slov: ta totiž vznikla dějinně a vyvíjela se v čase. Proto hrozí, že mohou být užita anachronicky. Badatelé vskutku nejsou s to podrobit nové diskusi vše, co je mlčky vkládáno do moderního pojmu umělec a především do profesionální ideologie nestvořeného „tvůrce“, tak jak se formovala po celé devatenácté století. Zastavují se u toho, co se zdá zřejmé, tedy u umělce (nebo jinde spisovatele, filozofa, vědce), namísto toho, aby zkonstruovali a analyzovali výrobní pole, jehož produktem je umělec společensky ustanovený jako „tvůrce“. Nevidí, že rituální hledání místa a chvíle, kdy se objevila postava umělce (v protikladu k řemeslníkovi), se ve skutečnosti omezuje na otázku ekonomických a společenských podmínek postupného utváření uměleckého pole schopného navodit víru v téměř magickou moc, která je umělci přiznávána.

Neznamená to jen zbavit „fetiš mistrova jména“ jeho kouzelné moci jednoduše svatokrádežným a lehce dětinským zvratem pohledu (ať už chceme nebo ne, mistrovo jméno je fetiš). Jde také o popis postupného utváření celku společenských mechanismů umožňujících vznik postavy umělce jakožto výrobce fetiše v podobě uměleckého díla. Jde tedy o popis procesu budování uměleckého pole (jehož součástí jsou i sami analytici a historikové umění) jakožto místa, kde se ustavičně produkuje a reprodukuje víra v hodnoty umění a v moc vytvářet hodnotu, jež jsou vlastní umělcům. To vede nejen k evidování známek umělcovy nezávislosti (jako jsou ty, které odhalí rozbor smluv o uměleckých objednávkách, jako je počátek uplatnění podpisu, potvrzení specifické kompetence umělce nebo uchýlení se

k smířcímu řízení sobě rovných v případě konfliktu atd.), ale také známek autonomie pole, jako je vznik celku specifických institucí, které jsou podmínkou toho, aby fungovalo hospodaření s kulturními statky: výstavní místa (galerie, muzea atd.), posvěcující instance (akademie, salony atd.), instance, kde se reprodukuje výrobci (umělecké školy atd.), specializovaní činitelé (obchodníci, kritici, historikové umění, sběratelé atd.) vybavení *dispozicemi* objektivně vyžadovanými polem a *specifickými kategoriemi vnímání a hodnocení*, které nelze redukovat na ty, s nimiž se setkáváme v běžném životě a které si mohou vynutit zvláštní měřítko pro hodnocení umělce a jeho výrobků.

Dokud se malířství bude měřit povrchními měřítky - délkou práce nebo množstvím či cenou použitého materiálu, zlata nebo ultramarínu - umělecký malíř se od malíře pokojů příliš lišit nebude. Proto jedním z nejdůležitějších objevů doprovázejících vznik výrobního pole je bezesporu vytvoření čistě uměleckého jazyka, nejprve jako způsobu, jak pojmenovat malíře a jak o něm hovořit, ale také jak hovořit o způsobu odměňování jeho práce: takto se vytváří samostatná definice čistě umělecké hodnoty, již nelze převést na striktně ekonomickou hodnotu. A ve stejné logice je to i způsob vyjadřování samotného malířství pomocí vhodných výrazů, často dvojic přívlastků umožňujících popsat specifickou malířskou techniku, tzv. *manifattury*, nebo dokonce malířovo zvláštní vystupování, k jehož společenské existenci přispívá tím, že ji pojmenovává. Proto je logické, že chvalozpěvy a zejména životopisy bezpochyby hrály zásadní roli, ne snad tím, co o malíři a jeho díle říkaly, jako tím, že z něho učinily postavu, kterou je třeba si zapamatovat a která je hodna historického vyprávění podobně jako státníci a básníci (je známo, že zušlechťující analogie — *ut pictura poesis* — přispívala, alespoň po určitou dobu, až do chvíle, kdy se z ní stala překážka, k stvrzení svébytnosti malířského umění).

Genetická sociologie by do svého modelu rovněž měla zahrnout činnost samotných výrobců, jimi vyžadované právo být jedinými posuzovateli malířské produkce a jejich požadavek, aby oni sami mohli vytvářet kritéria vnímání a hodnocení vlastních výrobků. Měla by brát v potaz vliv, jaký může mít na ně a na představu, kterou si vytvářejí sami o sobě a o své produkci, a tím i na samu produkci, obraz jich samých a jejich produkce, jaký jim nastavují ostatní činitelé zapojení do pole, ostatní umělci, ale také kritici, zákazníci, sponzoři, sběratelé atd. (Lze se také domnívat, že zájem některých sběratelů již od quattrocenta o skici a kartony jen přispěl k prohloubení pocitu, že umělec může mít i určitou vážnost.)

Dějiny zvláštních institucí, jež jsou pro uměleckou produkci nezbytné, by měly být rozšířeny o dějiny institucí, které jsou nezbytné pro spotřebu, a tedy i produkci spotřebitelů a především *vkusu* jakožto dispozice a kompetence. Sklon „znalce“ věnovat část svého času hloubání nad uměleckým dílem pouze za účelem požitku se může stát podstatným rozměrem životního stylu *gentlemana*, popřípadě aristokrata, tedy člověka stále více ztotožňovaného s vkusem, jako tomu alespoň bylo ve Velké Británii a Francii. Je k tomu však třeba i veškerého kolektivního úsilí, bez něhož nelze vytvořit nástroje kultu uměleckého díla. Máme tu na mysli pojmy jako „dobrý vkus“, který je neustále propracováván, nebo označení *virtuoso* převzaté z italštiny či „znalec“ z francouzštiny. V Anglii sedmnáctého a osmnáctého století tyto pojmy charakterizují a formují postavy schopné ukázat umění života oproštěné od všech utilitárních a nízké materiálních cílů, k nimž se snižují „vulgární“ lidé. Bylo by ale potřeba brát rovněž v potaz vysoce ritualizované praktiky jako „Grand Tour“, což je kulturní pouť trávající několik let, která bývala zakončena návštěvou Itálie a Říma a která představovala víceméně povinné završení studií dětí anglické i jiné aristokracie. Anebo zmiňme instituce nabízející za poplatek kulturní produkty čím dál širšímu publiku, jako jsou specializovaná periodika, časopisy, kritická díla, literární a umělecké noviny či týdeníky, zmiňme soukromé galerie postupně proměňované v muzea, stálé výstavy, průvodce určené návštěvníkům malířských a sochařských sbírek v aristokratických palácích či muzeích, veřejné koncerty a podobně.

Veřejné instituce podporují nárůst *veřejnosti* zajímající se o kulturní díla, a tato je tak schopna (což se od ní i vyžaduje) dosáhnout žádoucí kulturní dispozice. Kromě toho tyto instituce, které stejně jako muzea nemají jinou možnost než nabídnout k zhlédnutí díla mnohdy vytvářená s úplně jiným cílem (jako jsou náboženské malby, taneční či obřadní hudba), vytvářejí společenský zlom tím, že díla vytrhávají z jejich původního kontextu. Tím je zbavují rozličných náboženských či politických funkcí, průběžně je včleňují do jakési *epochè* a redukuje na jejich čistě uměleckou funkci. Muzeum, které odděluje a vyčleňuje (*frames apart*), je nepochybně povýtce místem nepřestavně opakovaného *konstitučního* aktu, kdy je s neúnavnou vytrvalostí potvrzován a neustále reprodukován jak posvátný statut udělovaný uměleckým dílům, tak dispozice, která je činí posvátnými a po níž tato díla volají.¹¹ Zkušenost s malířským dílem, tak jak ji vnucuje toto místo zasvěcené výhradně ryzí kontemplaci, má snahu stát se normou pro zkušenost se všemi předměty, které patří do stejné kategorie. A patří sem proto, že jsou zde vystaveny.

Vše nás nutí si myslet, že dějiny estetické teorie a filozofie umění jsou - a to aniž by samozřejmě byly jejich přímým odrazem, neboť i ony se rozvíjejí ve svébytném poli - úzce spjatý, s dějinami institucí, které napomáhají k dosažení ryzí slasti a nezištné kontempace: myslím tím muzea, ale i ony praktické učebnice vizuálního tělocviku, jako jsou turistické průvodce anebo spisy o umění (k nim je třeba připočítat nesčetné zápisky z cest). Je jasné, že teoretické spisy, jež tradiční dějiny filozofie považují za příspěvky k poznání umění, jsou také a především příspěvky ke *společenskému budování samé skutečnosti* tohoto předmětu zájmu v teoretických a praktických podmínkách jeho existence (totéž lze říci o pojednáních o politické teorii z pera Machiavelliho, Bodina či Montesquieua).

Z tohoto hlediska by tedy bylo zapotřebí přepracovat dějiny ryzí estetiky a ukázat například, jak se profesionálním filozofům podařilo importovat do oblasti umění koncepty, jež byly původně vytvořeny *teologickou* tradicí, zejména koncepci umělce jakožto „tvůrce“ vybaveného onou takřka božskou schopností „imaginace“, který je s to produkovat „druhou přírodu“, „druhý svět“, nezávislý svět *sui genesis*. Takovým způsobem přenesl Alexander Baumgarten ve svých *Filozofických úvahách o poezii* z roku 1735 do estetického řádu Leibnizovu kosmogonii. Ta jako Bůh při stvoření nejlepšího z možných světů vybíral z nekonečného množství světů sestávajících ze soumožných prvků a řízených specifickými vnitřními zákony, tak také Baumgarten učinil z básníka tvůrce a z básně svět podrobený vlastním zákonům, jehož pravda nespočívá ve shodě se skutečností, nýbrž ve vnitřní soudržnosti. Podobně Karl Philipp Moritz píše, že umělecké dílo je mikrokosmos, jehož krása „nemá potřebu být užitečná“, protože má „v sobě účel své existence“. Bylo by třeba ukázat, jak v souladu s jinou teoretickou linií (již by bylo třeba vnímat také v jejím společenském rozměru, kdy je každý z myslitelů situován ve vlastním poli) se myšlenka, že nejvyšší blaho spočívá v pozorování Krásna, včetně různých platónských, plátinovských, ale i leibnizovských teoretických základů, se prosazuje u různých autorů, ale především u Shaftesburyho, Karla Philippa Moritze nebo Kanta (jenž nahlíží věci spíše z pohledu příjemce uměleckého díla než produkujícího, tedy z pohledu toho, kdo kontempluje), ale také u Schillera, Schlegela, Schopenhauera a celé řady dalších; ukázat také, jak především tato německá filozofická tradice prostřednictvím Victora Cousina ovlivnila spisovatele umění pro umění (*l'art pour l'art*), zejména Baudelaira a Flauberta, kteří znovu po svém objevili teorii „tvůrce“, „jiného světa“ a ryzí kontempace.¹²

¹¹ Tento rychlý a stěžejní programový nárys toho, čím by mohly být společenské dějiny estetické dispozice v oblasti malířství, se částečně opírá o poznámky M. H. Abramse: *Doing Things with Texts*, cit. dílo, zejména s. 135–158, a také o poznámky W. E. Houghtona Jr.: „The English Virtuoso in the Seventeenth Century“, *Journal of the History of Ideas*, č. 3, 1942, s. 51–73 a 190–219.

¹² Hlubší vizi těchto dějin estetické teorie lze nalézt v knize M. H. Abramse: *Doing Things with Texts*, cit. dílo, zejména v kapitole „From Addison to Kant: Modern Aesthetics and the Exemplary Art“, s. 159–187.

Bylo by také dobré v každém z případů, jak jsem se o to pokusil u Kanta, vyzvednout příznaky společenského vztahu, který je vždy obsažen ve vztahu k uměleckému dílu (například ve dvojicích přívlastků jako čistý a nečistý, rozumový a smyslový, vytríbený a obhroublý atd.). Zároveň by bylo potřeba usouvztažnit tento skrytý, avšak zásadní poměr s pozicí a trajektorií autora ve (filozofickém, uměleckém atp.) poli a společenském prostoru. Taková genealogická rekonstrukce se možná bude zdát nezáživná pro časté opakování již řečeného, mnohdy nerozpoznatelně spojené s vědomou i nevědomou výpůjčkou, nebo se znovuobjevováním objeveného, přesto by mohla být tím nejjistějším a nejradikálnějším průzkumem nevědomého postoje, který je všem kultivovaným lidem společný, a proto jej berou za univerzální (*a priori*) formu vědění.

Historické kategorie uměleckého vnímání

Tak jak se pole ustavuje, produkce uměleckého díla, jeho hodnoty, ale i jeho smyslu se stále méně redukuje pouze na práci umělce, ač se právě k němu soustřeďuje čím dál více pohledů. Produkce připouští do hry všechny malé i velké, slavné (jinými slovy oslavované), ale i neznámé autory tvořící díla hodnocená jako umělecká, kritiky, kteří sami ustavili své pole, sběratele, prostředníky, kustody, zkrátka všechny ty, kdo jsou nějakým způsobem propojeni s uměním a kteří, protože žijí pro umění a z umění, se staví proti sobě v konkurenčních střetech, kde jde o definici smyslu a hodnoty uměleckého díla, tedy o vymezení uměleckého světa a světa (opravdových) umělců. Těmito střety výše zmiňovaní spoluvytvářejí hodnotu umění a umělce.

Jestliže věda o uměleckých dílech je ještě dnes v plenkách, je to bezpochyby proto, že ti, kdo ji mají na starosti, a především historikové umění a teoretikové estetiky jsou - aniž to vědí nebo aniž vše domýšlejí do důsledků - vtaženi do bojů, v nichž se produkuje smysl a hodnota uměleckého díla. Jsou sami součástí toho, co považují za předmět svého zájmu. Jak poznamenal Wittgenstein, stačí si uvědomit, že všechny pojmy, které sloužily k úvahám o uměleckých dílech, ale především k jejich hodnocení a třídění, se vyznačují krajní neurčitostí, ať už jde o žánry (poezie, tragédie, komedie, drama nebo román), formy (balada, rondel, sonet či sonáta, dvanáctislabičný nebo volný verš), období nebo styly (gotický, barokní nebo klasický) či hnutí (impresionisté, symbolisté, realisté či naturalisté). A zmatek vládne i v pojmech, které slouží k charakteristice samotného uměleckého díla, k jeho vnímání a hodnocení, stejně jako ve dvojicích přívlastků, které strukturují uměleckou zkušenost.

Jelikož kategorie sloužící k hodnocení vkusu jsou společné všem mluvčím, kteří používají týž jazyk, umožňují určitou formu komunikace, a jsouce nedílnou součástí obecného jazyka, používají se většinou i mimo čistě estetickou sféru. Vyznačují se však, a to i u odborníků, krajní rozkolísaností a ohebností. Proto, jak poznamenává Wittgenstein, představují něco, co zcela odporuje definici podstaty.¹³ Je tomu tak nepochybně proto, že jejich používání i smysl, který jim je přikládán, je závislý na zvláštních, společensky a historicky situovaných úhlech pohledu jejich uživatelů. Často vyjadřují hlediska naprosto nesmiřitelná.

Analytik uvědomující si neustálé riziko, že se stane součástí hry, kterou analyzuje, musí počítat s téměř nepřekonatelnými nesnáze při výkladu výsledků. A to zejména proto, že i ten nejmetodičtější zvládnutý jazyk, jakmile jej naivní četba nechá vstoupit do společenské hry, bude nakonec vypadat jako zaujímání pozice v diskusi samé, jakkoli mu jde jen o její objektivaci. Jakmile se například nahradí původní slovo příliš zatížené pejorativními konotacemi jako „venkov“ neutrálním konceptem periferie, je jisté, že opozice mezi středem a

¹³ Viz R. Shusterman: „Wittgenstein and Critical Reasoning“, *Philosophy and Phenomenological Research*, č. 47, 1986, s. 91–110.

periferií, které je možno použít k analýze některých projevů symbolické nadvlády, jež lze pozorovat v literárním a uměleckém světě jak na národní, tak mezinárodní úrovni, se stává předmětem bojů v analyzovaném poli a každý z termínů použitých k pojmenování této opozice může mít zcela protichůdné konotace v závislosti na pohledu příjemce. Tak se například může do pojmu promítnout potřeba vládnoucích, tedy těch, kteří jsou ve „středu“, charakterizovat zaujetí pozic „těch na periferii“, jako projev opožděnosti nebo „provincialismu“. Na druhé „ti na periferii“ mohou vůči deklasování obsaženému v tomto uspořádání odporovat snahou proměnit periferní pozici v pozici ústřední anebo alespoň v úmyslný odstup.

Zkrátka a dobře, pokud se můžeme stále přít v otázkách vkusu — a jak dobře víme, konfrontace preferencí zaujímá v každodenních rozhovorech značné místo — je jisté, že komunikace se v této oblasti uskutečňuje jen s velkou mírou nedorozumění, neboť klasifikační schémata, o něž se opírá, ji zároveň zbavují praktického účinku. A víme také, že jednotlivci, kteří ve společenském prostoru zastávají různé pozice, mohou dát přívlastkům obecně používaným k charakteristice uměleckých děl či předmětů všedního života zcela odlišný, nebo dokonce opačný smysl a hodnotu.¹⁴ Seznam pojmů, počínaje pojmem krása, jež v různých dobách nabyly různých, či dokonce radikálně opačných významů, zejména v důsledku uměleckých revolucí, by tak byl nekonečný. Jako příklad lze zmínit pojem „dokonale provedený“, který poté, co v sobě soustředil spojitou představu etického a estetického ideálu akademického malíře, byl Manetem a impresionisty vyloučen z prostoru umění.

Kategorie, jež jsou vtaženy do vnímání a hodnocení uměleckého díla, jsou napojeny na historický kontext dvakrát: jednak jsou řazeny do časově a prostorově daného společenského světa, zároveň jsou předmětem úzu, který je společensky příznakový vzhledem ke společenské pozici uživatelů. Většina pojmů, kterými se umělci a kritikové vymezují vůči svým protivníkům nebo kterými je definují, jsou zbraní i předmětem boje a mnohé kategorie používané historiky umění jsou jen víceméně učeně maskovaná či proměněná klasifikační schémata, jež z těchto střetů vzešla. Zpočátku byly tyto bojové koncepty ponejvíce pojímány jako pohany nebo odsudky (naše kategorie pochází z řeckého slova *kategorēin*, veřejně odsoudit) a postupně se z nich staly technické kategorémy, z nichž pitvání kritiky a učená pojednání či akademické disertace dělají něco věčného, protože nikdo už nemá ani ponětí o tom, jak vznikly.

Pokud existuje pravda, pak je to proto, že tato pravda je předmětem bojů. A jakkoli rozdílné či dokonce protichůdné způsoby třídění a úsudky činitelů angažovaných v uměleckém poli jsou nesporně determinovány či orientovány specifickými dispozicemi a zájmy, které vyplývají z pozic v poli nebo z úhlů pohledu, je jisté, že byly vysloveny v souladu s určitým nárokem na univerzalitu, na konečný soud, který popírá samu relativitu úhlů pohledu.¹⁵ „Esenciální myšlení“ působí ve všech sociálních prostorech a obzvláště v polích kulturní produkce, v poli náboženství, vědy, literatury, umění, spravedlnosti atd., kde se hraje o to, kdo bude univerzální. V tomto případě je však naprosto jasné, že „essence“ jsou zároveň normami. Mluvil o tom Austin, když rozebíral významy adjektiva „opravdový“ (nebo „skutečný“) ve slovních spojeních jako „opravdový“ člověk, „opravdová“ odvaha nebo jako v tomto případě „opravdový“ umělec či „opravdové“ mistrovské dílo. Ve všech těchto příkladech slovo „opravdový“ tiše staví sledovaný případ do protikladu ke všem případům ze

¹⁴ Srov. P. Bourdieu: *La Distinction*, cit. dílo, s. 216.

¹⁵ To znamená, že jakmile filozof navrhuje esenciální definici estetického úsudku, nebo když přisuzuje univerzálnost určité definici, která ji vyžaduje a která se podobně jako Kantova definice shoduje s vlastními dispozicemi, vzdaluje se méně, než si myslí, od světa obvyklého myšlení a od sklonu k absolutizaci relativního, která je jeho typickým rysem.

stejně třídy, jimž ostatní mluvčí také přisuzují tento symbolicky velmi silný predikát jako jakýkoli jiný nárok na univerzalitu, ovšem ne vždy „opravdově“ zdůvodněným způsobem.

Věda nemůže dělat nic jiného než pokusit se stanovit pravdy těchto bojů o pravdu a pojme objektivní logiku, která blíže určuje tábory i to, oč se v nich hraje, jejich strategie a vítězství. Zároveň se pokusí vztáhnout představy a nástroje myšlení, které se považují za bezpodmínečné, ke společenským podmínkám jejich produkce a užívání, to znamená k historické struktuře pole, v němž se utvářejí a fungují. Vezměme metodologický postulát, který je neustále ověřován empirickým rozbořem, že existuje shoda mezi prostorem zaujímání pozic (literární či umělecké formy, koncepty a nástroje analýzy atd.) a prostorem pozic, jež jsou v poli obsazené. V souladu s tímto postulátem jsme vedeni k historizování kulturních produktů, které si všechny činí nárok na univerzálnost. Ovšem historizovat je neznamená, jak se mnozí domnívají, pouze je relativizovat tím, že se připomene, že mají význam pouze ve vztahu k určitému stavu pole, v němž se bojuje. Znamená to také, že jim bude navracena nezbytnost, protože budou zbaveny neurčitosti vyplývající z jejich falešného zvětšování a budou dány do souvislosti se společenskými podmínkami jejich vzniku, které je jedinečně opravdu definují.

Totéž platí i pro „recepti“. Na rozdíl od obecně rozšířené představy, že sociologický rozbor vztahující každou formu vkusu ke společenským podmínkám produkce redukuje a relativizuje zkoumané praktiky a představy, lze spíše pozorovat, že je naopak vytrhuje z arbitrárnosti a absolutizuje je, neboť z nich činí něco nezbytného a nesrovnatelného, čímž zdůvodňuje jejich dosavadní existenci takovou, jaká je. Proto je možné předpokládat, že dvě osoby s různým *habitem*, které nejsou vystaveny stejným situacím ani podnětům, protože si je budují jinak, neslyší stejnou hudbu nebo nevidí stejné obrazy, a jsou proto vedeny k tomu, aby vyslovovaly různé hodnotové soudy.

Opozice, které strukturují estetické vnímání, nejsou dány *a priori*, a protože jsou historicky produkovány a reprodukovány, nelze je oddělit od historických podmínek svého uplatnění. Podobně estetická dispozice dělá umělecká díla z předmětů společensky určených k její aplikaci a zároveň dodává životní sílu estetické kompetenci, včetně jejích kategorií, konceptů a taxonomií. Tím se z ní stává produkt celých dějin pole, který se musí reprodukovat v každém potenciálním spotřebiteli uměleckého díla pomocí specifické výuky. Stačí se podívat na její distribuci v dějinách (ať už jde o kritiky, kteří až do konce devatenáctého století hájili umění podřízené morálním hodnotám a didaktickým účelům) nebo v rámci jedné společnosti dneška, abychom zjistili, že není nic nepřirozenějšího než schopnost zaujmout tváří v tvář uměleckému dílu nebo ještě spíše jakémukoli předmětu estetický postoj, tak jak jej popisuje rozbor podstaty.

Vynález ryziho pohledu se završuje souběžně s autonomizací pole. Jak jsme viděli, vyhlášení nezávislosti zásad produkce a hodnocení uměleckého díla nelze oddělovat od vyhlášení nezávislosti výrobce, to znamená výrobního pole. Ryzí pohled je výsledkem očistného procesu, protože je nutným korelátorem ryziho malířství, které vniklo proto, aby bylo vnímáno samo o sobě a samo pro sebe, jakožto malířství, jakožto hra forem, hodnot či barev, tedy nezávisle na veškeré návaznosti k nadsmyslným významům. Je produktem opravdového rozboru podstaty, který provedly dějiny během po sobě jdoucích revolucí. Ty stejně jako v náboženském poli vedou novou avantgardu pokaždé k tomu, aby ve jménu návratu k počáteční čistotě stavěla čistší definici žánru proti ortodoxii.

Obecně lze konstatovat, že vývoj různých polí kulturní produkce směrem k vyšší autonomii jde ruku v ruce s určitým reflexivním a kritickým obratem výrobců směrem k jejich vlastní produkci. Tento obrat je vede k tomu, aby vyvozovali sám princip této produkce a její specifické předpoklady. Dokud tvrzení o převaze formy nad funkcí, způsobu zobrazení nad zobrazovaným předmětem dává najevo odstup od vnějších požadavků a má vůli vylučovat umělce podezřelé z toho, že se snaží jim vyhovět, pak je tím nejspecifičtějším výrazem

nároku na autonomii pole a jeho snahy produkovat i prosazovat zásady specifické legitimacy jak v řádu produkce, tak v řádu recepce uměleckého díla. Nadřazovat způsob, jímž se o věci hovoří, nad samotnou věcí, obětovat „subjekt“, který býval dříve přímo podroben poptávce, způsobu, jak se s ním nakládá, ryzí hře barev, hodnot a forem, donutit jazyk, aby obracel pozornost k jazyku, je totéž, jako přiznávat specifčnost a nezaměnitelnost výrobku i výrobcí a zdůrazňovat ten nejspecifičtější a nejnenahraditelnější aspekt výrobního aktu. Umělec odmítá veškerou vnější poptávku či omezení a prohlašuje moc nad tím, co ho definuje a co je v jeho vlastnictví. Jinými slovy způsob, forma, styl, zkratka *umění* bylo povýšeno na výhradní účel umění. Ocitujme Delacroixe: „Všechna témata se stávají dobrými zásluhou autora. Ach, mladý umělče, čekáš na téma? Vše je téma, ty sám jsi téma, tvé dojmy, tvá duševní pohnutí tváří v tvář přírodě. Musíš se dívat do sebe a ne okolo sebe.“¹⁶ Opravdové téma uměleckého díla není nic jiného než čistě umělecký způsob, jak uchopit svět, to znamená samotný umělec, jeho styl, neklamné známky jeho svrchovanosti nad svým uměním. A Baudelaire s Flaubertem v oblasti literatury, Manet v oblasti malířství tlačí i za cenu neobyčejných objektivních i subjektivních nesnází až do krajních důsledků uvědomělé prohlášení o všemohoucnosti uměleckého pohledu. „Tvůrce“, který je schopen toto aplikovat nejen na předměty nízké a běžné, jak to chtěl Champfleuryho a Courbetův realismus, ale i na předměty bezvýznamné, je zároveň s to ukázat svoji takřka božskou schopnost proměny a prohlásit svrchovanost formy nad tématem. Tím také stanovuje základní normu pro kultivované vnímání.

Druhým důvodem výše zmiňovaného reflexivního a kritického obratu umění směrem k sobě je skutečnost, že ve chvíli, kdy se uzavřelo pole produkce, vytvářely se podmínky pro téměř dokonalou převoditelnost a reverzibilitu poměru mezi výrobou a spotřebou. Tím jak se ze stylistických zásad stává hlavní nástroj při zaujímání pozic a opozic mezi výrobcí, tyto zásady se stále více a stále přesvědčivěji naplňují v dílech a současně se stále jasněji a systematictěji projevují v konfrontaci mezi výrobcem a kritickými soudy o jeho díle nebo mezi výrobcem a díly ostatních výrobců. Zároveň se stylistická kritéria projevují v teoretickém diskursu, jenž vznikl touto konfrontací, ale i pro ni. Ostatně specifické poznatky, jejichž praktické zvládnutí je jednou z přístupových podmínek do výrobního pole, jsou vepsány do děl minulých a zaznamenaných, kodifikovaných a kanonizovaných celým sborem profesionálních uchovávačů a oslavitelů - historiků umění a literatury, vykladačů, analytiků a kritiků. Z toho vyplývá, že čas dějin - na rozdíl od tvrzení naivního relativismu - umění nelze reálně zvrátit a že tyto dějiny mají *kumulativní* podobu. Nikdo není více vázán tradicí, jež je polí vlastní, než avantgardní umělci, a to včetně subversivních snah, neboť nechtějí-li vypadat naivně, musí se nutně vymezit vůči všem minulým pokusům o překonání předchůdců. Tyto pokusy se staly součástí dějin pole a prostoru možností, které jsou nově přichozím vnucovány.

To, co se děje v poli, je stále více provázáno se specifickými dějinami pole a pouze s nimi, takže je čím dál složitější cokoli odvodit ze stavu okolního světa ve zvažované chvíli (jak se o to pokouší jistá „sociologie“, která ignoruje specifickou logiku pole). Existence, hodnota a formální vlastnosti děl, jako jsou Warholovy krabice firmy Brillo nebo Kleinovy monochromy, mají samozřejmě svůj základ ve struktuře pole, a tedy i v jeho dějinách. Odpovídající vnímání takových děl může být jedinečně diferenciativní a diakritické, jinými slovy takové, které si všímá odchylek ve vztahu k ostatním současným i minulým dílům. Podobně jako produkce, i konzumace děl, která vzešla z dlouhé tradice rozchodu s tradicí, se stává dějinnou i přesto, že je zcela odhistorizovaná. Je to proto, že dešifrování a hodnocení vtahují dějiny do procesu hry a ty se stále více redukují na ryzí dějiny forem, které zakrývají společenské dějiny střetů o tyto formy, zajišťující uměleckému poli život i pohyb.

¹⁶ E. Delacroix: *Œuvres littéraires* (Paris: Grès, 1923), sv. I., s. 76.

Tím byla přijata výzva, kterou formalistní estetika, jež zná jen formu jak na úrovni recepce, tak produkce, staví proti sociologické analýze. Zdá se, že díla čistě formalistního stříhu vznikla proto, aby plně posvětila platnost imanentní interpretace všímající si pouze formálních vlastností a aby mařila nebo znevažovala veškeré snahy o redukování těchto vlastností na společenský kontext, proti němuž se utvořily.¹⁷ Přesto, aby se situace obrátila, si stačí uvědomit, že odmítají-li stoupenci formalistních ambic veškerou historizaci, je to projev neznalosti potenciality specifických, společensky daných podmínek. Ostatně estetická filozofie, která tyto ambice zaznamenává a schvaluje, se chová podobně... V obou případech byl opomenut historický proces, během něhož se ustanovily společenské podmínky skýtající svobodu a nezávislost na vnějších danostech, to znamená pole relativně nezávislé produkce a ryzi estetiky, kterou toto pole umožňuje.

Podmínky ryziho čtení

Podobně jako „ryzí“ vnímání malířských nebo hudebních děl, i „ryzí“ čtení, které nutně vyžadují ta nejpokročilejší díla avantgardy a které se kritikové a další profesionální čtenáři snaží aplikovat na každé legitimní dílo, je *společenskou institucí* představující završení celých dějin pole kulturní produkce, dějin produkce ryziho spisovatele a spotřebitele, které toto pole pomáhá vytvářet. Text, který je produktem zvláštního typu společenských podmínek, vyžaduje existenci čtenáře schopného zaujmout postoj odpovídající těmto podmínkám. Jakmile je totiž výrazem pole, které dosáhlo vysokého stupně nezávislosti, obsahuje výslovný příkaz, výzvu, kterou nevědomky zaznamenává a potvrzuje většina recepčních teorií. Tyto teorie, zakládající se na fenomenologické analýze prožitků kultivovaného čtenáře, se hodí leda tak k tomu, aby vyvozovaly na základě této polidštěné normy naivně normativní tvrzení.

Ať už se čtenáři říká „implicitní“ jako v recepční teorii (a u Wolfganga Isera), „archilector“ jako u Michela Riffatterra¹⁸ nebo „informovaný čtenář“ jako v teorii Stanleyho Fishe,¹⁹ ten, o němž reálně mluví analýza, jako je například Iserův popis prožitků při četbě charakterizovaných jako retence a protence,²⁰ není nikdo jiný než sám teoretik, který tak pouze následuje velmi obecný sklon známý u *lectora* a za předmět svých analýz bere svou vlastní, sociologicky neanalyzovanou zkušenost kultivovaného čtenáře. A není třeba příliš rozvádět empirické pozorování k tomu, abychom zjistili, že čtenář, po němž volají ryzi díla, je produktem výjimečných společenských podmínek, které reprodukuje (*mutatis mutandis*) společenské podmínky jejich produkce (v tomto smyslu nelze zaměňovat legitimního autora s legitimním čtenářem).²¹

Znamená to, že i zde lze rozchod s hermeneutickou tradicí a jejím přímým poznáním a narcisistní samolibostí završit jedině znovuosvojením celých dějin výrobního pole, které vyprodukovaly výrobce, spotřebitele i výrobky, a tedy i samotného analytika. Jinými slovy jde o znovuosvojování těchto dějin historickou a sociologickou prací, která představuje jedinou účinnou formu sebepoznání. V tomto smyslu, který je zcela v protikladu k významu, který mu připisuje „hermeneutická“ tradice, by bylo možno říci, že „veškeré takové rozumění

¹⁷ Kolem roku 1880 se z hudby stává umění, na něž se každý odvolává, alespoň pokud jde o zastánce „ryziho“ umění. Tuto skutečnost je třeba dát do souvislosti s vývojem směrem k estetickému *formalismu*, který, alespoň v poezii, doprovází autonomizaci pole, jež má svůj základ v logice specifických revolucí.

¹⁸ M. Riffatterre: *Essais de stylistique structurale* (Paris: Flammarion, 1971).

¹⁹ S. Fish: „Literature in the Reader“, *New Literary History*, č. 2, 1970, s. 123 n.

²⁰ W. Iser: *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, (Bruxelles: Pierre Mardaga, 1984), s. 209 n.

²¹ Veškerý kulturní majetek, literární text, malířské či hudební dílo je předmětem chápání, které se mění podobně jako kulturní dispozice a kompetence příjemců, což v dnešní době znamená podle dosaženého vzdělání a doby od jeho dosažení (srov. P. Bourdieu — A. Darbel — D. Schnapper: *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, cit. dílo, kde navrhuje model pro různé recepce malířských děl platný pro všechna kulturní díla).

je nakonec rozuměním si“.²²

Pochopit znamená uchopit bytostnou nutnost a důvod a v konkrétním případě konkrétního autora rekonstruovat generativní vzorec, jehož znalost umožňuje reprodukovat v jiném režimu samu produkci díla, cítit jeho završující se nezbytnost, a to i mimo veškerou empatickou zkušenost. Odchylka mezi žádoucí rekonstrukcí a účastným pochopením je nejzjevnější, je-li je vykladač vlastní prací veden k tomu, aby praktiky činitelů, kteří v intelektuálním poli nebo ve společenském prostoru zastávají pozice naprosto vzdálené jeho pozicím, a tedy pozice, které se mu nejspíš zdají být naprosto „antipatické“ považoval za nutnost.²³ Práce nezbytná k rekonstruování generativního vzorce stojícího v základu díla nemá nic společného s přímým a bezprostředním ztotožněním čtenářova jedinečného já s jedinečným já tvůrce, o němž hovoří romantická vize „živé četby“, již zejména Herder chápe jako věšteckou intuici v duši autora. Čtenářská praxe tak, jak ji vidíme u samotného Georgese Pouleta (mám na mysli jeho rozbor *Paní Bovaryové*) nemá nic společného s tím, co o ní říká ve své *Fenomenologii četby* (*Phénoménologie de la lecture*). Tam se snaží vžít do role autora, prožít stejnou zkušenost imanentní dílu, dostat se do stavu empatického splynutí, kdy se čtenářovo „vědomí“ „chová, jako by bylo vědomím“ autora.

Pokud je ve školské tradici nadále tak živá romantická představa o četbě jak literární, tak filozofické, je to nepochybně proto, že nabízí dobré důvody ke ztotožnění *lectora* s *auctorem* a tedy i k účasti *per procuram* na „tvorbě“. Někteří vykladači toto ztotožnění přetavili na teorii a definovali interpretaci jako „tvůrčí“ činnost.²⁴ Podobně jako Bachelard hovoří o „kosmickém narcisismu“ u estetické zkušenosti s přírodou založené na vztahu „jsem krásný, protože příroda je krásná, příroda je krásná, protože jsem krásný“,²⁵ tak také my bychom mohli nazvat *hermeneutickým narcisismem* formu setkání s díly a autory, v nichž hermeneut prokazuje inteligenci a velikost svou empatickou chápavostí k velkým autorům. Sociální dějiny interpretací, jež by měly doprovázet každou novou interpretaci anebo jí předcházet, by mohly donekonečna vyjmenovávat chyby, kterých se dopustilo tolik a tolik vykladačů jen proto, že se cítili být povoláni k tomu, aby viděli „své“ autory dle vlastního obrazu a propůjčovali jim tak striktně historicky dané a situované myšlenky a pocity. Všichni ještě máme v paměti směšně pedantické vysvětlivky ke školním klasikům. Avšak i mnoho ne odborných výkladů založených pouze na projektivní identifikaci a víceméně uvědoměném transferu si získává tolik shovívavosti jen proto, že jejich etické dispozice nejsou tak suchopárné. Zkrátka nelze znovu prožít nebo umožnit komukoli prožít to, co zažili jiní. A k opravdovému pochopení nevede sympatie, nýbrž opravdové pochopení vede k sympatii, anebo ještě lépe k onomu *amor intellectualis*, lásce, která se zřiká narcisismu a

²² H.-G. Gadamer: *Wahrheit und Methode* (Tübingen: Mohr, 2. vyd., 1965), s. 246. Český překlad H.-G. Gadamer: *Pravda a metoda I: nárys filozofické hermeneutiky*, přel. David Mik (Praha: Triáda, 2010), s. 232.

²³ Odkazuji zde k rozhovoru, kde jsem se pokusil připomenout rozdíl mezi logikou odsudku a logikou pochopení. Oproti všem prokurátorům a veřejným žalobcům, kteří odsuzovali Heideggera, jsem v tomto rozhovoru řekl, že „bych byl jeho nejlepším obhájcem“ (srov. P. Bourdieu, „Ich glaube ich wäre sein bester Verteidiger“, *Das Argument*, č. 171, říjen 1988, s. 723-726).

²⁴ Z těch, kteří se pokusili zteoretizovat tvůrčí čtení, jmenujme z literátů Gérarda Genetta (G. Genette: „Raisons de la critique pure“, *Figures II* (Paris: Seuil, 1969), s. 6–22) a z filozofů H.-G. Gadamera (H.-G. Gadamer: *Wahrheit und Methode*, cit. dílo, a *L'Art de comprendre. Herméneutique et tradition philosophique, Écrits 1 et 2* (Paris: Aubier, 1991/), který je proti veškerému historicistnímu redukování a odmítá v autorských intencích vidět vrcholnou míru interpretace. Shledává, že „porozumění není jen činnost reproduktivní, ale i produktivní“. Ovšem tato teorie čtení jako mystického obětování byla završena až v Heideggerových spisech o poezii (zejména v esejích „O povaze jazyka“ a „O původu uměleckého díla“). Nechat se unášet slovy znamená zachytit odkrývání bytí, jež bylo završeno v poezii a nadále se v ní završuje. „Nechat slova být“, tak jako básník, jehož volání po bytí je dar i dávání, je to reprodukce tvůrčího aktu, který dává bytí, tím, že dává slovo bytí.

²⁵ G. Bachelard: *Voda a sny. Esej o obraznosti hmoty* (Praha: Mladá Fronta, 1997), s. 35.

vede odhalování nutnosti.²⁶

Pouze sociologická kritika ryzího čtení, chápaná jako analýza možností, společensky daných podmínek této zvláštní činnosti, umožňuje rozejít se s předpoklady, jež toto čtení mlčky implikuje. A dost možná dovoluje i uniknout omezením, která si vynucuje neznalost těchto podmínek a předpokladů.²⁷ Formalistní kritika, ač se chce osvobodit od veškerých institucionálních vazeb, paradoxně tiše přijímá všechny „teze“, které jsou součástí existence instituce, z níž pochází její autorita. Má totiž sklon opomíjet veškeré opravdové zkoumání instituce čtení, to znamená jak otázku vymezení korpusu institucionálně posvěcených textů, tak otázku definice způsobu legitimního čtení. Dle víceméně kodifikovaných interpretačních mřížek chápe texty jako ustavené soběstačné skutečnosti, které v sobě zahrnují i smysl vlastní existence.

Vystoupit ze začarovaného kruhu, jež představují *legenda* – texty určené k četbě a produkující *modus legendi*, který je reprodukuje jako objekty zasluhující si, aby byly čteny, tedy jako nepomíjivé předměty čistě estetické rozkoše, lze jediné tehdy, bude-li tento začarovaný kruh brán jako předmět v rámci dvou skupin zkoumání: na jedné straně v rámci dějin postupného vynalézání ryzího čtení, což je způsob, jak chápat díla související s autonomizací pole literární produkce a vznikem děl, která vyžadují, aby byla čtena (a znovu čtena) o sobě a pro sebe. Na druhé straně je to v rámci dějin procesu kanonizace vedoucího k ustavení korpusu kanonických děl, jehož hodnotu ustavičně reprodukuje školský systém tím, že produkuje poučené, tedy na víru obrácené spotřebitele a sakralizační komentáře. Analýza kritického diskursu o dílech je tak kritickou předmluvou k vědě o dílech a zároveň příspěvkem vědě o produkci děl jakožto předmětů víry.

Aniž bych tu chtěl načrtávat určitý program (ostatně částečně realizovaný v pracích historiků²⁸), chtěl bych jen poukázat na příbuznost mezi pozicí *lectora* a odhistoričtělým a odhistoričtělým čtením korpusu kanonických děl, která jsou sama odhistoričtělá. Víme, že až do začátku devatenáctého století stála v základu výběru toho, čemu říkáme „humanita“²⁹, myšlenka lidstva všech dob, která byla natolik samozřejmá, že ji neměl nikdo potřebu jasně formulovat. Tato „kultura“ je převážně tvořena velkými antickými texty, jež mají být prostřednictvím komentářů, gramatických a rétorických cvičení zásobárnou všeobecně platných pouček. Ty jsou nepostradatelné pro uvažování o základních problémech politiky, morálky a metafyziky.³⁰ Jak poznamenává Durkheim, „vše by mělo mládež udržovat

²⁶ To platí jak pro interpretaci textu rozhovoru s pouhým nezasvěcením, tak pro pochopení díla některého slavného autora (což ovšem neznamená, že toto dílo neklade zvláštní nároky už proto, že autor patří do určitého pole).

²⁷ Analýza společenských úřadů kulturních statků, která se velmi podobá někdejší historické kritice církevních textů (zde je opět potřeba odvolat se na Spinozu), nemá za cíl — a ani tak nepůsobí, na rozdíl od toho, čemu naoko věří zastánci zavedeného kulturního pořádku — relativizaci kultury její destrukcí. Zahrnuje v sobě kritiku kulturních *pověr* a *fetišismu*, které způsobují, že díla, včetně nástrojů produkce, a tedy i tvůrčí vynalézavosti a svobody, jsou proměňovány v rutinérské a zvěcnělé dědictví.

²⁸ Srov. F. Chartier (ed.): *Pratiques de la lecture* (Marseille: Rivages, 1985), zejména „Du livre au lire“, s. 61–82.

²⁹ Durkheim například ukazuje, že v humanistické tradici se řecko-římský svět omezoval na „určitý druh ireálného, ideálního prostředí obývaného postavami, které nepochybně žily v dějinách, na nichž však nebylo nic dějinného, protože byly takto prezentovány“. A tuto dehistorizaci klade za vinu potřebě určitým způsobem neutralizovat pohanskou literaturu. Tato neutralizace pak umožňuje její přeměnu v základ vzdělávací činnosti, která se snaží vštěpovat křesťanský habitus (É. Durkheim: *L'Évolution pédagogique en France* /Paris: PUF, 1938/, sv. II, s. 99).

³⁰ Je známo, že ve Francii až do Velké francouzské revoluce představovaly klasické jazyky a literatury základ výuky. Moderní předměty jako fyzika se vyučovaly až v posledním ročníku střední školy (srov. F. de Dainville: „L'enseignement scientifique dans les collèges de jésuites“, in René Taton (ed.): *Enseignement et Diffusion des sciences en France au XVIII^e siècle* /Paris: Hermann, 1964/, s. 27–65; P. Costabel: „L'oratoire de France et ses

v přesvědčení, že člověk se vždy a všude podobá sám sobě, že změny, které vykazuje v průběhu dějin, se redukuje na vnější a povrchní proměny [...]. Po absolvování školní docházky tedy nebylo možné chápat lidskou přirozenost jinak než jako věčnou, neměnnou, stálou a na čase i prostoru nezávislou skutečnost, poněvadž rozmanitost míst a podmínek ji neovlivňuje“.³¹ Po celé devatenácté století starověké jazyky a literatury v programech převažují a přes snahy menšinového proudu, který se snažil v duchu encyklopedistů vést k pozorování a experimentům, má pedagogika stále sklon k výuce rétoriky (latinských nebo francouzských řečnických pojednání) a k morální výchově, nebo přesněji „povznesení ducha“.³² Kombinace univerzalistního humanismu a formalistního čtení textů se završila za třetí republiky v laicizovaném spiritualismu coby univerzitní kult díla pojímaného jako ryzí tvar (včetně školského žánru zvaného „výklad textů“). Dílo tak vstupovalo do pantheonu kanonických autorů a sloužilo jako základ určitého republikánského a národního konsenzu, dosaženého za cenu derealizace a eklecticismu neutralizací všech konfliktů (víra vs rozum, konzervativismus vs. pokrokářství atd.), jež by mohly rozdělovat různé frakce vládnoucích. Jak poznamenává Lionel Gossman, po roce 1870 lze v Anglii nebo Spojených státech, stejně jako ve Francii pozorovat, že výuka literatury, které byla až do té doby orientována na učení se psaní a veřejného projevu (v anglosaských zemích s důrazem na *elocutio* – výřečnost), se stává čím dál více „hodnotící činností“, která je „vhodná k pěstování citu i představitivosti“ a výuce rétoriky. Tato výuka uvolňuje stále větší prostor pěstování vkusu a přípravě k recepci.³³

Mezi povahou textů, jež mají být čteny, a formou jejich čtení existuje vzájemná závislost. Čtení *lectora* předpokládá *scholé*, společensky nastolenou situaci *volné chvíle ke studiu*, během níž si člověk může „seriózně hrát“ (*spudaios paizein*) i vážně brát hravé věci. Tím čtení skýtá zcela přesně to, co se vyžaduje jak od odhistoričtějšího díla univerzitní tradice, tak od literárního díla, jež se zrodilo z formalistního záměru.

Ryzí produkce produkuje i předpokládá ryzí četbu. *Ready-made* jsou jistým způsobem jen mezníkem všech děl vyprodukovaných nejen pomocí komentáře, ale i proto, aby byla komentována. Tak jak se pole osamostatňuje, spisovatel se cítí být stále více oprávněn psát díla, jež mají být *dešifrována*, jinými slovy podrobována *opakovanému* čtení *nezbytnému k prozkoumávání niterné, nevyčerpatelné polysémie* díla. „Ryzí čtení“ vylučuje veškerý reduktivní odkaz na společenské dějiny výroby a výrobců, jakož i na veškerý dějinný záměr usilující o reaktivaci polemické či politické působnosti literárního díla. Toto čtení přirozeně bere za svůj „záměr“ (jak říkával Panofsky) všech děl, která nemají jiný záměr, než to, že nemají záměr, tedy vyjma ten, který je vepsán do samotné formy díla. Z toho vyplývá, že *scholastic view*,³⁴ o němž hovořil Austin, se tím spíše *zneviditelňuje* v situaci, kdy *scholars* ze

collèges“, *tamtéž*, s. 67–100). Pro situaci v Anglii a Spojených státech amerických viz L. Gossman: „Literature and Education“, *New Literary History* [The University of Virginia], č. 13, 1982, s. 364–365, pozn. 8.

³¹ É. Durkheim: *L'Évolution pédagogique en France*, cit. dílo, sv. II, s. 128.

³² Srov. M. Arnold: *A French Eton, or Middle Class Education and the State* (London — Cambridge, 1864), (zpráva o výzkumu provedeném v lyceu v Toulouse v roce 1859), a A. Vuillemain: „Rapport au roi sur l'instruction secondaire“, *Le Moniteur universel*, 8. března 1843, s. 385–391, cit. in L. Gossman: „Literature and Education“, cit. dílo, s. 365. Viz také A. Prost: *L'Enseignement en France, 1800–1867* (Paris: A. Colin, 1968), s. 52–68.

³³ L. Gossman: „Literature and Education“, *cit. dílo*, s. 341–371, zejména s. 355.

³⁴ Na jiném místě jsem ukázal, že sklon takřka bezmezně rozšiřovat postoj *lectora*, jež poznamenal některé formy etnologického a sémiologického strukturalismu, a aplikovat „čtení“ na skutečnosti, které se nepropůjčují (pouze) ke čtení (namátkou: rituály, strategie příbuzenských vztahů, umělecká díla, anebo některé formy diskursu), vede k systematickým omylům. Paradigmatem těchto omylů je to, čemu Bachtin říká filologismus, tedy učenecký poměr k mrtvému písemnictví vedoucí k ustavení jazyka jako šifry, která umožňuje rozluštit poselství, o němž si všichni myslí, že má funkci pouze pro učence, a sice funkci být rozluštěn. *Epistémocentrismu* lze uniknout pouze úvahou, která je nanejvýš epistemologická, neboť jejím předmětem je sám epistémický postoj, teoretické hledisko a vše, co jej dělí od praktického hlediska.

všech zemí - uzavření v dokonalém kruhu, který nevědomky popisují jejich estetické teorie - noří svůj ryzí pohled odhistoričtujícího čtení podobně jako Mallarméova Herodiada do zrcadla ryzího a dokonale odhistoričtělého díla.

Bída ahistorismu

Bezpochyby není náhoda, že scholastické vidění světa i všechny nesporné, neboť již zavedené předpoklady, které toto vidění tiše zatahuje do hry, se otevřeně ukazují pouze v případě filozofie. Začlenění do světa ve znamení *scholé*, ve znamení nemotivované praxe a bezúčelné účelovosti, paradoxně nevede nutně k objektivaci všech podmínek umožňujících estetický prožitek pojímaný Kantem jako „ryzí procvičování schopnosti cítit“ nebo jako „nezištnou hru na cit“. Filozofie dějin filozofie, které profesori filozofie všech teoretických škol³⁵ uvádějí *do praxe* při čtení filozofických textů a z níž Gadamer vytváří explicitní teorii, je nikterak nevede k tomu, aby se ve svých teoriích percepce kulturních děl (jehož zvláštním případem jsou teorie čtení) snažili vymanit ze začarovaného kruhu ryzího čtení textů očištěných od veškerého propojení s dějinami.

Bylo by zapotřebí osvětlit soubor základních předpokladů *filozofické doxy*, oné paradoxní skutečnosti, která je přísně střežena a ušetřena i „nejradikálnějšího“ zpochybnění z per osvědčených kritiků doxobijců. A jsou to především ti, kdo jsou *prakticky* vtaženi do „filozofického“ čtení textů, jež školská tradice označuje jako „filozofické“, tedy textů, které takové čtení vyžadují. Viděli bychom tak, že odhistoričtělé a odhistoričtující čtení historika filozofie má sklon (více méně úplně) uzávorkovat vše, co text propojuje s určitými dějinami a určitou společností, především však s prostorem možností, vůči němuž se filozofické dílo původně vymezilo. Viděli bychom i to, že takový přístup opomíjí *celek* koexistujících systémů, které nemusí být všechny „filozofické“ v základním významu slova, jak jej chápe vnitřní definice, alespoň do doby, než se filozofické pole ustavilo jako takové (a bezpochyby i mnohem déle, jak je vidět na případu Heideggera).

Zapomíná se na to, že to, co koluje mezi filozofy současnosti i minulých období, nejsou jen kanonické texty, ale i tituly děl, nálepky jednotlivých škol, pokroucené citáty, koncepty s příponou -ismus, často obtěžkané polemickými odsudky nebo pustošivými kletbami, které někdy fungují jako hesla. Patří sem i rutinované vědění obsažené v přednáškách a učebnicích, oněch neviditelných a nepřiznatelných přenašečích „zdravého rozumu“ jisté generace intelektuálů, kde se některá díla na několik zplošťují na hrstku klíčových slov a několik povinných citací. Patří sem i rozsáhlý soubor informací souvisejících s příslušností k poli a bezprostředně se dotýkajících vztahů mezi současníky. Tyto informace se týkají institucí (akademií, časopisů, vydavatelů atd.) i osob, jejich fyzického vzhledu a institucionální příslušnosti, jejich vzájemných vazeb, spojení i rozmíšek a všeho, co souvisí se světským životem, ale i problémů a myšlenek, které zaměstnávají obyčejný svět a které jsou šířeny novinovými deníky (zabýval se někdy podrobně historik filozofie, byť by byl hegelian, tím, jaké noviny ten či onen filozof četl u snídaně?). Jde i o informace o diskusích a konfliktech v univerzitním světě, které — pokud se celosvětově rozšíří — stojí v základu univerzitního vidění světa.

Čtení, a tím spíše čtení knih a knih o filozofii, a to i pro ty nejsečtější mezi profesionálními čtenáři, je jen jeden z prostředků, jak získat aktivní čtenářský přístup

³⁵ Nejlepší důkaz celosvětového rozšíření této profesionální dispozice (vycházející ze snahy neupadnout do „historicismu“) najdeme u těch, kdo se dovolávají marxismu a vyhýbají se jakémukoli pokusu o „historizování“ „marxistických“ konceptů, a to i těch, které jsou nejviditelněji provázány s dějinnými konjunkturami.

k poznání psaní a četby. Bez širšího záběru totiž hrozí, že největší část nezměrného neviditelného podloží velkých myšlenek a především to, co bylo pro současníky samozřejmé, zůstane nepřístupné. A právě *doxa*, která již prošla bez povšimnutí, má pramalou šanci to, aby ji zaznamenala svědectví, kroniky nebo paměti. Ostatně ty jsou bez ohledu na schopnost rozpomínání autorů vždy „paměťmi člověka stíženého amnézií“, jak říkával Eric Satie. Obvyklé čtení - už tím, že ruší referenční vazbu mezi ke skutečnostem označeným osobními jmény či osobními narážkami – přesazuje na čistě epistémickou půdu myšlenky, soudy a rozборы, které jsou částečně produktem univerzalizace jednoho zvláštního případu, a přetváří tak v nadčasové a neosobní odpovědi na nadčasové univerzální problémy i zcela konkrétní zaujímání pozic, které v prostoru politiky a morálky, ale i v řádu poznání či logiky, byť v menší míře, zůstává zakořeněno v otázkách, ve vědě a ve zkušenostech ovlivněných doxickým způsobem poznání.

S víceméně vědomým odhistoričtěním, plynoucím z aktivní či pasivní neznalosti dějinného kontextu, souvisí víceméně anachronická aktualizace, jíž se nevědomky, chybí-li pozorné úsilí, dopouští veškeré čtení už tím, že propojuje texty s momentálním aktuálním prostorem možností a s filozofickou problematikou, která je do tohoto prostoru vepsána. Tento „aktualizační“ odkaz umožňuje anachronicky produkovat jak dějinně situovaný, tak mylně achronický komentář. Ten proměňuje i jednoduše reprodukované myšlenky, i když se domnívá, že je věrný jejich záznamu v písmu i jejich duchu. Je tomu tak proto, že prostor, do nějž je uvádí do chodu, se změnil.

Tuto obvyklou praxi filozofického komentáře ospravedlňuje a kodifikuje Gadamerova hermeneutická teorie, což je aplikace heideggerovské filozofie na čtení filozofických textů. V souladu s *Pravdou a metodou* je adekvátní chápání filozofického textu „aplikace“ (dalo by se také říci *provedení* jako v případě hudebního díla nebo příkazu), zkrátka uvedení v praxi určitého akčního programu, jenž tvoří součást samotného díla. Předpokládá se, že tento program je obdařen transhistorickou platností a jeho praktické provedení je jen *aktualizací*, která vychází ze základní časovosti existujícího a zpřítomňuje, to jest historizuje existující samotným aktem uvedení v činnost a účinek. Radikálně se odlišuje *dějinné* chápání filozofického či právního textu od *filozofického* či právního chápání filozofického textu, čímž se míní spuštění imanentního programu textu, provedení partitury a aplikace příkazu, který obsahuje. „Text, jemuž rozumíme historicky, je výslovně zproštěn nároku říkat něco pravdivého. Domníváme se, že rozumíme, když podání nahlížíme z historického hlediska, tj. vpravujeme se do historické situace a snažíme se rekonstruovat historický horizont. Vpravdě jsme se tím zásadně zřekli nároku nacházet v podání pravdu platnou a srozumitelnou pro nás samé.“³⁶ Zkrátka tam, kde dějinné chápání pohistoričtíuje, „autentické“ porozumění chápe pravdu vytrženou z času detemporalizačním aktem chápání.

Ve skutečnosti existují sdělení jako například filozofické, teologické či právní texty a především vědecká tvrzení, která stojí zcela nezvykle mimo „tradicí“, tak jak ji definuje Gadamer. Ačkoli jsou tato sdělení produktem dějin, „zdá se,“ říká Kant, „že si činí nároky na univerzální platnost“ mimo jiné proto, že získávají formu praktické věčnosti ze své historické aktualizace, která se nekonečně vrací znovu na začátek. Je ovšem pravda, že historické chápání, které rozebírá podmínky *vzniku* normativních tvrzení snažících se prosadit podmínky své adekvátní aktualizace, je v praxi zcela jiné, pokud ne zcela výlučně v porovnání s aktualizací, jíž provádí ten, kdo „aplikuje“ fyzický zákon, nebo ten, kdo uplatňuje výpočet pravděpodobnosti: tomu totiž nikterak nezáleží na dějinných procesech vedoucích ke „vzniku“ aplikovaných zákonů. Avšak je tomu tak i s filozofickou teorií, s právním zákonem nebo teologickým dogmatem? Nemá být v tomto případě nezávislost na historických podmínkách podrobena zkoumání? Jinak hrozí, že pravda bude ztotožněna s *autoritou* (jak to

³⁶ H.-G. Gadamer: *Pravda a metoda I: nárys filozofické hermeneutiky*, cit. dílo, s. 267.

navrhuje použití samého slova tradice)? Je nutné nést všechny politické důsledky převrácení kantovské hierarchie lidských způsobilostí, jak naznačuje Gadamer, když navrhuje „nově určit humanitněvědní hermeneutiku ze zorného úhlu hermeneutiky právní a teologické“³⁷?

Právě takový zvrát Gadamer provádí, a to v duchu svého politického i intelektuálního konzervatismu: ve snaze „rehabilitovat autoritu a tradici“³⁸ odmítá předsudek odmítání předsudku a prosazuje traktování filozofických textů jakožto nositelů „normativní hodnoty“, tedy v duchu textů právnických či teologických. Pro filozofa filologa Gadamera, jehož modelem je Heidegger, tak adekvátní interpretace představuje odhalení pravdy, to jest vyřčení pravdy pravdivého textu.

Lze snad přehlížet fakt, že pro nejrůznější důvody a zájmy, které vstupují do hry, ony logické důvody dodávající filozofickým, právním či teologickým konstruktům univerzálně normativní podobu mohou být jen racionalizacemi zevšeobecňovaných soukromých zájmů? Je zde totiž obava, aby subjektivní zkušenost s normativností nebyla jen klamem, který se zrodil z podobnosti mezi habity a zájmy (přičemž tato podobnost je založena na totožnosti podmínek nebo přinejmenším na shodných pozicích) těch, kteří vyprodukovali původní sdělení, i těch, kteří berou jeho „aplikaci“ za své poslání. Už proto bychom se měli vyvarovat *pověřivosti* a podrobit a podříditi veškeré uplatnění zdrojů zděděných z minulosti dějinné kritice příčin a důsledků, podmínek produkce i podmínek recepce.

Dvojí historizace

Nechceme-li dopustit, aby citový dojem a iluze bezprostředního porozumění uvolnily cestu podloudnému vpádu různých věr z té nejtemnější zásobárny, kterou v hloubi vždy ukrývá kulturní svévole určité tradice, musíme přistoupit k *dvojí historizaci* - jak tradice, tak „aplikace“ této tradice. Pouze rozbor zděděných schémat myšlení a zdánlivých samozřejmostí, které produkují, může zajistit teoretické ovládnutí komunikačního procesu (což je i podmínka pro jeho skutečné ovládnutí praxí). Proto musí být obnoven jak prostor možných pozic (chápaný skrze dispozice spojené s určitou pozicí), vůči němuž se vytvořila historická danost (text, dokument, obraz atd.), jež má být interpretována, a prostor možností, vzhledem ke kterému ji interpretujeme. Neznat tuto dvojí určenost znamená odsoudit se k anachronickému a etnocentrickému „chápaní“, které má všechny předpoklady pro to, aby bylo fiktivní, a které si v nejlepším případě není vědomo vlastních principů (přičemž vzhled normativní samozřejmosti a nečasové nutnosti, kterou způsobuje, může být důsledek shody mezi oběma historickými situacemi, anebo výsledek nevědomé reinterpretační založený na nepatřičné aplikaci myšlenkových kategorií samotného interpreta). Toto pokřivené „chápaní“ neznalé společenských podmínek, které je umožňují, vymezuje tradiční vztah k tradici založený na bezprostředním vnoření a přilnutí, bez odstupu. Ten totiž vytváří až historické vědomí časovým oddělením momentu vzniku od momentu „aplikace“. Tradicionalistický vztah, který se má k tradičnímu vztahu jako ortodoxie k *doxe* a jehož teoretiky byli Heidegger a Gadamer, usiluje o nápodobu tohoto naivního vztahu fiktivním návratem k prehistorické zkušenosti s tradicí.

Pochopit chápaní znamená pochopit, proč taková tradice spojovaná se společenským prostorem, který je víceméně vzdálený v čase a prostoru — Kantova estetika nebo možná

³⁷ *Tamtéž*, s. 272.

³⁸ Například: „Každý zná zvláštní bezmocnost svého úsudku tam, kde nám časový odstup nesvětil bezpečná měřítka. Tak je úsudek o současném umění pro vědecké vědomí zoufale nejistý. Jsou to zjevně nekontrolovatelné předsudky, s nimiž k těmto výtvorům přistupujeme, předpoklady, které nás přespřiliš ovládají na to, abychom o nich mohli vědět, a které mohou současné tvorbě propůjčit nepřiměřenou resonanci, jež neodpovídá jejímu pravému obsahu a významu.“ (*Tamtéž*, s. 262.)

v menším měřítku jeho teorie o „konfliktu způsoblostí“ —, s námi samovolně hovoří jazykem univerzálna. „Splynutí obzorů“ může být totiž čistě iluzorní, vytvářet pouze jejich zmatečný průnik a navozovat anachronismus a etnocentrismus. Každopádně je třeba je vysvětlit. Subjektivní dojem nutnosti prožívaný tváří v tvář výpovědi, jež nám připadá jako odpověď, která se může vybavit komukoli, kdo si klade dotčenou otázku, musí být podroben zkoušce rekonstrukcí společenského vzniku otázky, jinými slovy důvodu její existence a jejího smyslu, společenských podmínek jejího zachování jakožto otázky, čili společenského vzniku tazání i tazatele. Zkrátka nestačí jen zakoušet transhistoričnost v naivitě bezprostředního ztotožnění s textem (nebo událostí), je třeba ji dokázat. Zkrátka aby bylo možné alespoň trochu uniknout dějinám, musí být chápání chápáno jako dějinné a vybaveno nástroji k chápání sebe sama dějinně. A současně musí dějinně chápat dějinnou situaci, v níž se formovalo to, čemu se snaží porozumět.

Pokud jsme přesvědčeni, že bytí jsou dějiny,³⁹ které mimo sebe nemají pokračování, a že je tedy nutné požadovat po dějinách biologických (včetně teorie evoluce) a společenských (včetně rozboru kolektivní i individuální sociogeneze forem myšlení) pravdu o veskrze historickém důvodu, který přesto není redukovatelný na dějiny, je třeba také připustit, že právě historizací (a nikoli rozhodovací dehistorizací v rámci jakéhosi teoretického *eskapismu*) lze úplněji ozřejmit racionálnost historicity: historizací poznávaného předmětu, kategorií myšlení a vnímání (například „oko quattrocenta“), které se podílely na jeho vzniku a které se liší od těch, které na něj samovolně aplikujeme; historizací poznávajícího subjektu, jeho čtení nebo jeho vnímání, jeho kategorií myšlení, vnímání a hodnocení. Historizace je tím naléhavější v případě (zdánlivě) bezprostředního chápání a hodnocení, zejména tam, kde i přes historickou či jinou vzdálenost, například před obrazem Pierra della Francesca, černošskou maskou nebo při četbě Empedoklova či Parmenidova textu, taková dojem můžeme mít (nebo si myslet, že máme).

Pokud se nespokojíme se slovním a tautologickým řešením ontologie *Verstehen* dle Heideggerova vzoru, musíme očekávat řešení otázky adekvátního osvojení si produktů historické práce, dokumentů, pamětihodností a nástrojů nikoli od jakékoli formy nadsmyslové reflexe, ale právě od práce historické vědy, což je činnost kolektivní a kumulativní. Produkty historické práce jsou totiž více či méně provázány s determinacemi historické situace a v případě některých, zejména nástrojů myšlení (metod, konceptů atd.), orientují a řídí naše přítomné vnímání historické minulosti (čímž přispívají k zjevnému zrušení *odstupu* od minulosti).⁴⁰ Pouze taková práce totiž může zpřístupnit adekvátní poznání společenských podmínek produkce díla a zároveň nabídnout prostředky umožňující *podat k němu vysvětlení*, to znamená navrátit mu specifický důvod a nutnost, zkrátka ozřejmit jeho existenci jako nutnou (což ovšem neznamená, jak si myslí Gadamer, oživovat jeho historické okolí). Jen taková práce může také přivést k poznání a tím i k uvědomění si celku předpokladů, které se podílejí na vnímání díla počínaje víceméně uvědoměle uplatněnými zásadami hermeneutické technologie a předpoklady týkající se funkce „čety“ či vnímání díla, ať už se jedná o čistě kognitivní funkci chápání pro pochopení, nebo o normativní funkci formativní „aplikace“. Pouze z tohoto dvojitého přezkoumání lze vyvodit přesné chápání *účinku* dlouhodobě vyvíjeného dílem, ať už jde o „věčný půvab“, o němž hovořil Marx (poněkud lehkovážně) v případě řeckého umění, nebo dokonce o *pravdivostní účinek*, který může i nemusí být doprovázen skutečným odhalením pravdy.

Pouze společenské dějiny mohou poskytnout prostředky k odhalení dějinné pravdy objektivizovaných nebo začleněných stop dějin, které se vědomí zjevují v podobě univerzální

³⁹ Francouzský pojem „histoire“ může označovat jak „dějiny“, tak „příběh“ — pozn. překl.

⁴⁰ Symbolická revoluce (kterou provedl například Manet) pro nás může být nepochopitelná jako taková, protože kategorie vnímání, které vyprodukovala a prosadila, se pro nás staly přirozenými a ty, které odvrhla, se nám odcizily.

podstaty. Připomenutí historických determinací může být základem opravdové volnosti vůči těmto determinacím. Svobodného myšlení musí být dosaženo historickou anamnézou schopnou odhalit vše, co v myšlení zůstává jako zasutý produkt historického procesu. Rozhodné uvědomování si dějinných determinací, opravdové znovudobývání sebe sama, které je pravým opakem magického utíkání se k „esenciálnímu myšlení“, nabízí možnost tyto determinace reálně ovládat. Historicistní realizaci transcendentálního projektu lze úspěšně dokončit pouze za předpokladu, že budou zmobilizovány všechny prostředky společenských věd. Stejně jako duše, které se dle mýtu o Érovi napily vody z Léthé poté, co si vybraly svůj podíl determinací, i naše myšlení zapomnělo ontogenezi i fylogenezi svých vlastních struktur. Vzhledem k tomu, že tyto struktury mají svůj základ ve strukturách dějinami ustavených společenských polí, mohou být navráceny myšlení pouze poznáním dějin a strukturace těchto polí. Úsilí, které jsem zde vynaložil k tomu, aby toto poznání pokročilo, má v mých očích smysl, jen pokud by se mi podařilo ukázat (a přesvědčit o tom), že přemýšlení o společenských podmínkách myšlení je možnost, která myšlení – ve vztahu k těmto podmínkám - dává volnost.