

Mario Perniola

# ESTETIKA

## [20. století]

00691/A

Estetika



80 00000 00691 2

FMK00398

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE  
NAKLADATELSTVÍ KAROLINUM  
2000

Recenzenti: PhDr. Helena Lorenzová, CSc.  
doc. PhDr. Vlastimil Zúška, CSc.

Publikace vychází s přispěním Nadace Open Society Fund Praha  
v rámci grantového projektu HESP-1121-P 42/98

|                         |
|-------------------------|
| KNIŽNICA FMK UCM TRNAVA |
| PRÍR. ČÍSLO: 00691/4    |
| MDT: 111.852 (1048.8)   |

1016/2001

Fakulta masmédiální komunikace  
Univerzita sv. Cyrila a Metodě  
Fakultná knižnica

Fakulta masmédiální komunikace  
Univerzita sv. Cyrila a Metodě  
Fakultná knižnica

© 1997 by Societá editrice il Mulino, Bologna  
Translation © Alena Bahniková, Kateřina Vinšová, Jiří Špaček, 2000  
ISBN 80-246-0213-X

## Obsah

|  |    |
|--|----|
| Úvod                                     | 7  |
| KAPITOLA PRVNÍ                           |    |
| Estetika života                          | 11 |
| „Smysl života“ a estetika                | 11 |
| Prožitek                                 | 13 |
| Život je hudnocení                       | 16 |
| Život je trvání                          | 19 |
| Smích a holý život                       | 23 |
| Život je ničení                          | 26 |
| Estetický život a náboženství            | 28 |
| Život mezi estetikou a etikou            | 30 |
| Estetický život mezi hrou a politikou    | 32 |
| Estetika mezi a biopolitika              | 34 |
| KAPITOLA DRUHÁ                           |    |
| Estetika formy                           | 39 |
| Forma a transcendence                    | 39 |
| Baroko jako přesahování formy            | 41 |
| Umělecké chvění uvnitř formy             | 44 |
| Neorganický styl jako přesahování obrazu | 46 |
| Umělecké dílo jako živá forma            | 48 |
| Forma jako schéma a historická sekvence  | 52 |
| Forma jako etiketa                       | 57 |
| Forma jako Gestalt                       | 59 |
| Estetická forma a teologie               | 61 |
| Forma mezi médii a vznešením             | 62 |

## KAPITOLA TŘETÍ

|   |    |
|---|----|
| Estetika a poznání                        | 67 |
| Estetická pravda a autorreferenčnost      | 67 |
| Estetika jako intuitivní poznání          | 69 |
| Estetika jako intencionální poznání       | 72 |
| Umění jako hermeneutické poznání          | 76 |
| Umění jako symbolické poznání             | 78 |
| Estetika a poznání jinakostí              | 81 |
| Estetika jako kritické poznání            | 85 |
| Umění jako poznání smyslového světa       | 88 |
| Umění mezi recepcí estetikou a nihilismem | 89 |
| Virtualita a poznávací charakter umění    | 91 |

## KAPITOLA ČTVRTÁ

|                                       |     |
|---------------------------------------|-----|
| Estetika a čin                        | 96  |
| „Krásný čin“ a boj                    | 96  |
| Estetický čin jako završenost         | 99  |
| Estetický čin jako utopické napětí    | 101 |
| Kulturní čin jako organizace          | 104 |
| Umělecký čin jako straníckost         | 106 |
| Polifunkčnost a dialogičnost estetiky | 109 |
| Imagace a realita v estetickém činu   | 112 |
| Estetický čin jako svádění            | 114 |
| Komunikativní čin                     | 116 |
| Estetický čin mezi vlivem a rituálem  | 120 |

## KAPITOLA PÁTÁ

|  |     |
|--|-----|
| Estetika a citění                            | 123 |
| Citění a odlišnost                           | 123 |
| Vůp a zlověstné                              | 125 |
| Ponechání a naslouchání                      | 130 |
| Vidět něco „jako něco“                       | 135 |
| Sex appeal neorganického                     | 137 |
| Přesvědčení a ozvláštnění                    | 140 |
| Erotismus, neutrum, simulakrum a úžas rozumu | 142 |
| Sexuální citění a odlišnost                  | 144 |
| De-konstrukce estetiky: nechuť               | 145 |
| Schizoanalýza a blokování pocitů             | 147 |

## Bibliografie

|   |     |
|---|-----|
| Bibliografický dodatek k českému vydání | 151 |
| Jmenný rejstřík                         | 159 |
|   | 168 |

## Úvod

Nebývá zvykem považovat dvacáté století za století estetiky. A přece žádné jiné historické období nezaznamenalo takovou hojnost estetických spisů prvořadého významu. Platí to patrně pro kterýkoli obor filosofie. Ve dvacátém století se všechna filosofická odvětví organizují ve svých revuích, sdruženích, mezinárodních sympozích a specializovaných bibliografiích. Nehrozí nebezpečí, že si tuto činnost budeme vykládat jako skutečně bohatství myšlenky? Nezasluhuje naši nestrannost fakt, že jsme současnky, a nevede nás to k neodůvodněnému přeceňování? Přesto však ve dvacátém století estetika usiluje znamenat mnohem víc než filosofickou teorii krásna a dobrého vkusu. Na jedné straně vybudovala a udržovala spojení s literaturou, s výtvarným uměním a s hudbou, aniž se nechala zastráhat nejsmělejšími novátorstvími a riskantním experimentováním, na druhé straně se začala podílet na řízení institucí, na vystavování, organizování a oběhu uměleckých a kulturních produktů. Zabývala se velkými problémy života jedince i společnosti, kladla si otázky po smyslu existence, prosazovala smělé sociální utopie a zasahovala do otázek každodenního života, odhalila jemné poznávací distinkce. Vedle toho zkoumala náboženské a teologické otázky historického dosahu, pátrala po společných a odlišných rysech s morálkou a ekonomikou, navázala vztahy se všemi ostatními filosofickými obory, s humanitními vědami a dokonce s obory přírodovědnými, fyzikou a matematikou.

Tato rozsáhlá a mnohotvárná činnost se podle mého mínění uplatňuje ve čtyřech jasně vymezených myšlenkových oblastech, které je možno označit pojmy *život, forma, poznání a čin*. Každému z nich je věnována jedna kapitola této knihy. Veškerá estetika v úzkém smyslu (tedy ta, jež se



tak sama vymezuje) se dá zařadit do těchto čtyř problémových okruhů, mezi nimiž první dva vlastně rozvíjejí Kantovu *Kritiku soudnosti* a dva zbývající Hegelovu *Estetiku*. Jestliže celá ohromná stavba estetiky 20. století se ve svých základních předpokladech může vztahovat pouze ke dvěma dílům vzniklým na přelomu 18. a 19. století, dokazuje to zároveň jednoduše i soudržnost oboru.

K těmto strukturálním úvahám je namístě připojit poznámku rázu historického. Rozkvět všech čtyř problémových oblastí se odehrává v první polovině století. Zhruba v šedesátých letech u každé z nich dochází k *obratu*, jenž se projevuje jako aplikace dříve vypracovaného pojmového aparátu v nových souvislostech a podmínkách. *Estetika života* získává vazbu *politickou*; *estetika formy* vazbu *mediální*; *estetika poznání* vazbu *skeptickou* a *estetika pragmatická* vazbu *kommunikativní*. Je zřejmé, že kdo by dnes chtěl vstoupit do některé z těchto oblastí a přispět něčím původním, musí se vyrovnat s politikou, případně s médií, skepticismem nebo komunikací. Platí to také opačně? Učtíte ano: *estetika* je více než kdykoli dříve skrytá přítomna a aktivní v biopolitice, v masmediologii, v epistemologické anarchii a v teorii komunikace.

Oblast, z níž *estetika* získala své jméno, *cítění*, tedy prosíředi smyslovosti, afektivity, emocionality, zůstává mimo toto schéma. Na ty, kdo ve 20. století k tomuto oboru přispěli největším dílem, se nepohlíželo jako na *estetiky*, nýbrž jako na *psychology*, *psychoanalytiky*, *ontology*, *teoretiky jazyka* a *literatury*, *filosofy náboženství* nebo *sexuality* či zkrátka jen jako na *filosofy*. Vlastně ani ne jako na *filosofy*, ale prostě jako na *myslitele* a *spisovatele*! Proč? To, co se na tomto poli ve 20. století opět vynořuje, se nedá zredukovat na *cítění dřívě* nebo *později usměřené* a *zklidněné* jako *cítění estetické*. Jinými slovy, *cítění 20. století* nemůže být založeno jen na *cítění Hegelovi*. I ono zaznamenaná obrát, ježž je možno definovat jako *fyzilogický*. Těto problematice je věnována pátá kapitola.

Nakonec uvádím několik poznámek týkajících se členění knihy a použité metody. Každá kapitola je rozdělena do deseti oddílů. První z nich je uvedením do specifiky problému, další čtyři pojednávají o „otcích zakladatelích“ a zbývající pak o „obratu“ posledních desetiletí. Skoro vždycky jsem pokládal za závadější metodologické kritérium, jímž se *estetikové* dělají do filosofických škol (s výjimkou estetiky poznání), a za ještě nevhodnější a vnější kritérium, ježž je rozlišuje podle jazykových, neřku-li národních oblastí. Konečně za úplně zcestné mám kritérium, ježž přikládá

větší důležitost recepci textů než textům samým (proto jsem se vyhnul jakýmkoli zmínkám o vágních a inkonzistentních tendencích či o reklamních prohlášeních). Pokud jde o výběr, pro nedostatek místa jsem byl nucen omezit své úvahy na zhruba patnáct autorů v jedné kapitole; přirozeně se na mnoho významných myslitelů nedostalo. Někteří autoři by rozsahem své problematiky měli právo figurovat ve více kapitolách; také tentokrát jsem musl přikročit k drastickému řešení a přijímám za to plnou odpovědnost.

Ještě choulstivější a složitější jsou otázky prolínání teoretického pohledu s pohledem historickým a rozdělení autorů na „velké a malé“. V obou těchto případech jsem usiloval o udržení vyváženého přístupu. V teoretickém rámci vymezeném pěti kapitolami jsem raději dal slovo pluralitě názorů, než abych bezvýhradně prosazoval jedinou teorii; jednostrannost a přílišná vyhraněnost výkladu bývá totiž v historicky pojatých pracích největším nedostatkem. Kromě toho právě teoretické zaměření na nejširší okruh názorů mne přivedl k tomu, chápat ve filosofii rozdělení na „velké“ a „malé“ relativně, a to jak mezi autory, tak pokud jde o díla. Případ Waltera Benjaminu dokazuje, jak autoři pokládání ještě dvacet let po smrti za okrajové mohou později dosáhnout významu zcela prvořadého. Zdá se, že sám pojem „malý“ je leckdy výrazem dogmatismu a konformismu, zvláště pak používáme-li jej pro současnou dobu, kdy je všechno ještě té v pohybu a neplatí jednou provždy vydané pozice. Na jedné straně není nic ošidnějšího, křehčího a tendenčnějšího než rezonanční skříň médií, na druhé straně právě některé aspekty dnešního kulturního života (záplava knižní produkce, různorodost jazyků a kontextů, všeobecná přežiravost) způsobují, že ani odborníci neznají mnoho děl a autorů, kteří by si zasloužili být čtení a vystaveni diskusi.



## *Kapitola první*

### *Estetika života*

#### *„Smysl života“ a estetika*

Myslenka, že estetická zkušenost s sebou nese usnadnění a zintenzivnění života, vzrůst a posílení životních energií, je v kultuře 20. století tak rozšířená, že jí jen stěží můžeme přičítat nějaký zvláštní filosofický význam; sám pojem *život* je na první pohled příliš neurčitý a obecný, než aby byl náležitě pojmově výstižný. Kromě toho se výrazu „filosofie života“ užívalo příliš často s polemickými záměry ke kritice těch filosofických směrů, které chtějí podříditi filosofickou činnost zkušenosti, empirickému rozněru existence, čistě psychologickému dění, nebo ji na ně redukovat, a tak popírají originalitu a nezávislost filosofické činnosti. A konečně není dobře pochopitelné, proč by estetická zkušenost měla být esenciálně spojena s životem. Vždyť je-li tím důležitým nevyčerpatelné bohatství a plodnost životního puzení, musí se pak estetická zkušenost nutně jevit jako něco druhotného a podružného, ne-li přímo parazitního ve vztahu k mocnému proudu životních sil a jejich spontánnímu prosazování se. Zkrátka ani kritici „vitalismu“, ani obhájci života obvykle nevystihnou, proč je život spojen s estetikou.

A přece toto pouto existuje! Označuje-li slovo „život“ něco, co přesahuje čistě biologickou stránku, je to proto, že je v něm obsaženo prosazování nějakého cíle, který umožňuje, abychom uvažovali o jednotlivých

událostech ve vztahu k něčemu obecnějšímu a univerzálnějšímu. Jinými slovy řečeno, filosofické uvažování o „životě“ v myšlení 20. století většinou spadá v jedno s tazáním se po „smyslu života“; když se ptám, zda dějiny nějakého historického subjektu (ať je to jednotlivá lidská bytost či národ nebo celé lidstvo) mají smysl, je to proto, že přemýšlím o tom, je-li možné spojit jeho příběh s nějakou finalitou, v jejímž světle je důležitý. A právě tato v podstatě teleologická otázka dodává pojmu „život“ vzlet a provokativnost. Zabývat se znovu teleologickou otázkou ve 20. století totiž znamená postavit se proti mechanistickému a fyzikalistickému zaměření moderní vědy, která počínaje Descartem a Galilem vyloučila finalismus z poznávání přírody; podle tohoto zaměření totiž otázka po smyslu života nemá smysl, protože chce dovést k úplné jednotě nebo k principům finality celou řadu událostí, které se dají beze zbytku vysvětlit pomocí fyzikálních a chemických zákonů.

Ale co má společného otázka po smyslu života a estetická zkušenost? Cožpak teleologický problém nepatří spíš do metafyziky než do estetiky? Jak to, že na něj nahlížíme jako na problém estetický? Říci, že estetický problém spočívá právě v uvažování o smyslu individuálního a kolektivního života, vypadá jako provokace. A přece estetické uvažování o životě je spojeno právě s touto výzvou, estetické uvažování právě proto směřuje ke ztotožnění se nejen s teleologií, ale i s filosofií dějin a metafyzikou. AI už tvrdíme, že život nějaký smysl má, nebo to popíráme, prostor, v němž si tuto otázku klademe, byl často ve 20. století úzce propojen s estetikou, kte- rá se tak odvížila zabývat se základním problémem existence.

Teoretický předpoklad k tomu spočívá v Kantovi. On totiž v *Kritice soudnosti* přivádí zpět k jediné schopnosti, a to právě k „soudnosti“, jak estetiku, tak teleologii; tato schopnost, která spočívá v tom, že uvažujeme o zvláštním jako o části obecného, nám umožňuje mít koherentní obraz o celku v jeho komplexnosti, a právě takovým je obraz, který nám poskytuje krásný předmět nebo přírodní organismus. Podle Kanta se v obou případech lidská bytost raduje a nachází uspokojení, protože posuzuje podle nějaké jednoty a podle nějakého cíle takové empirické jednotky, které by z hlediska poznávacího a morálního nemohly být nikdy převedeny na jediný princip. Kant tak popírá, že by finalita mohla spolehlivě vysvětlit nějakou událost ve světě; jednotící princip, na nějž soudnost převádí pluralitu jevů, není možno vyvodit ze zkušenosti, která je zcela podrobena mechanickému (a ne účelovému) výkladu. Soudnost postupuje

ne podle pojmů, ale prostřednictvím pocitu libosti, a ten vyplývá právě ze zjištění, že různorodé prvky lze dovést k jednotě. Na otázku, zda život má či nemá smysl, není možné dát odpověď poznávacího typu: „smysl života“ nemůže být předmětem vědeckého dokazování! A nemůže být ani cílem, který bychom měli uskutečnit, ani kategorickým imperativem, který je vůli nucen. Kant vylučuje, že by účelnost byla otázkou morální, protože je spojena s libostí a nelibostí, a ne se schopností si něco přát. Být v podstatě pokládá morálního člověka za „definitivní cíl“ stvoření, přesto toto tvrzení nemá žádnou morální platnost v užším slova smyslu: já jsem nucen poslouchat příkazy rozumu nezávisle na tom, zda můj život, příroda nebo svět nějaký „smysl“ mají.

### Prožitek

Mezi těmi, kdo potvrdili pouto mezi estetickou zkušeností a smyslem života, vystupuje do popředí především Wilhelm Dilthey (1833–1911), v jehož díle úvahy o cili lidsva vytvářejí teorii historického poznání, které metodou i předmětem stojí proti poznání přírodních věd.

Ve studii *Tři období moderní estetiky a její současný úkol!* Dilthey tvrdí, že estetika 18. a 19. století vyčerpala svůj historický úkol; je zcela nevhodná k tomu, aby vysvětlovala a chápala novou situaci nejen filosoficko-kulturní, ale i historicko-sociální, tak jak vznikla po roce 1848. Dilthey, píšící v roce 1892, se domnívá, že stojí v centru hnutí, které začalo před téměř padesáti lety a znamenalo konec nejen klasicismu a romantismu, ale dokonce i pojetí umění a života, jež se zrodilo v Evropě v 16. století; ztotožňuje toto hnutí s poetikou naturalismu a zdůrazňuje jeho destrukční rysy. Jeho základní charakteristikou je, že chce zachytit skutečnost bezprostředně, nepozastavuje se u fyziologického a animálního, a tak redukuje realitu na pouhý fakt bez významu. Mezi představiteli tohoto hnutí Dilthey uvádí Wagnera v hudbě, Zola v literatuře, Sempera v architektuře a Otto Ludwiga v dramatické tvorbě. Ve srovnání s naturalismem, který směřuje svým projektem totálního uměleckého díla ke globální estetizaci života, se tři metody tradiční estetiky (racionální, experimentální a historická) ukazují jako značně neadekvátní; živé umělecké snahy, které se bouřlivě prosazují v kultuře té doby, se nenechají spoutat pojmem harmonického řádu světa, ani je nelze zredukovat na soubor vjemů, ani jim ne-



může adekvátně porozumět taková estetika, která se stejně jako estetika Hegelova příliš výlučně zajímá o duchovní aspekty umělecké tvorby. Estetický rozměr naturalismu nelze hledat v přehledech nebo v objemných učebnicích. Naturalismem vyvolaná krize přerušila i živý oběh estetických názorů mezi filozofy, kritiky umění, umělci a veřejností, typický jak pro období neoklasicismu, tak i romanismu. Dilthey vidí v letech po roce 1848 začátek procesu rozkladu západního filosofického a uměleckého dědicví, který podle jeho názoru ještě zdaleka neskončil. Znepokojuje ho zvláště ústup k čisté empirické faktičnosti, který z poetiky zobrazování skutečnosti vyplývá: vždyť přece umění není nikdy kopií skutečnosti, nýbrž průvodcem, cestou k jejímu hlubšímu pochopení. Dilthey proto navrhuje obnovení estetické vědy: musí být schopna odpovědět na výzvu naturalismu a zajistit kontinuitu mezi velkou uměleckou tradicí renesanční a novými uměleckými projevy. V podstatě – říká Dilthey – naturalisty vede stejná potřeba, jaká pohaněla i velké umělce renesance, totiž vidět skutečnost jinými očima, donutit lidi k zintenzivnění jejich životní zkušenosti, jejich vitality.

Ale tuto potřebu možná nelze uspokojit ani uměním, ani tradičně pojatou estetikou. Kant rozlišoval mezi estetickým soudem, který okamžitě vnímá finalitu nějakého objektu prostřednictvím subjektivního pocitu libosti nebo nelibosti, a soudem teleologickým, který uvažuje o přírodě jako o objektivním systému účelů. Hledat „smysl“ pro něj znamenalo buď vnímat přírodní a umělecké krásy, nebo uvažovat o přírodě jako o organickém celku. I když uvažoval o hypotéze, že i lidská kultura by ve své podobě kosmopolitní občanské společnosti mohla být posledním účelem,<sup>2</sup> přesto z jeho úvah o účelnosti zůstaly vyloučeny dějiny. Teprve Hegel spatřuje poslední účel lidstva v historickém procesu; není pro něj ideálem, který by se měl uskutečnit v budoucnosti, ale něčím již uskutečněným, konkrétně v daném a dovršeném ve třech formách absolutního ducha (umění, náboženství a filosofie). A právě filosofie v plnosti svého rozvoje a svého členění (jednou z jejích součástí je i estetika) má za úkol zachytit „smysl“ života, jenž je jako Minervina sova, která vzlétá až za soumraku, když už je po všem. Tak Hegel dává filosofii v její komplexnosti úkol, který Kant omezoval pouze na estetický a teleologický soud, úkol identifikovat poslední účel lidstva. Z toho vyplývá charakter „velkého vyprávění“, který dodává celé Hegelově filosofii „estetické“ zabarvení: rozum používá naší a zajišťuje jednotlivců, aby uskutečnil své cíle. Hegel přičítá nejvyšší formě

společenské organizace, to jest státu, stejný charakter jako Kant přírodě: je „organickým celkem“, v němž je každý jednotlivý okamžik současně prostředkem i účelem.<sup>3</sup>

I Dilthey spatřuje v dějinách smysl lidské existence, na rozdíl od Hegela se však domnívá, že tento smysl nemůže být metafyzicky založen v univerzálním rozumu, ale musí se kriticky hledat v historicko-sociální realitě. Tuto činnost vykonává ten, kdo píše dějiny, ten, kdo na základě svého prožitku spojuje svědectví o minulosti do organického vyprávění, z něž vyplývá smysl života. Schopnost spojit různorodé prvky a převést zvláštní na obecné – a právě v tom spočívá soudnost – se realizuje ne na přirozenosti, ale na zbytečnosti toho, co bylo; skutečným protagolistou estetické zkušenosti je tedy historik, který tím, že zjišťuje dynamické souvislosti, zachycuje kontinuitu, z níž vyplývá smysl minulosti. Historik je tedy v přímém vztahu k prožitku víc než kdo jiný. Dilthey ve studiích o Lessingovi, Goethovi, Novalisovi a Hölderlinovi, sebraných ve svazku *Prožitek a poezie*,<sup>4</sup> velice obratně takovouto činnost vykonává. V rozboru fungování poetické fantazie, která přeměňuje empirická fakta v události s určitým významem a umožňuje přístup k širšímu, bohatšímu a hlubšímu rozměru žití, vidí obraz svého vlastního historiografického bádání. Básník i historik, umělec i filosof v podstatě postupují stejně: tím, že zpracovávají dynamické souvislosti, odhalují smysl života. Estetická zkušenost se tak téměř ztotožňuje s prací vypravěče.

Dilthey polemizuje s naturalismem, domnívá se, že smysl života nelze bezprostředně zachytit; tím podstatným podle jeho názoru není přirozený a empirický život, ale *Erlebnis*, prožitek či lépe řečeno *znovuprožitek*.<sup>5</sup> Nejvyšší formou porozumění je znovuprožívání, pouze jeho prostřednictvím můžeme přítomnost zachránit před zničením a přeměnit ji v přítomnost, která je stále k dispozici. A proto je úkol básníka i historika velice důležitý: jen oni totiž mohou svět lidí vytrhnout z pomíjivosti, zapomenutí a smrti a dát mu navždy nějaký smysl. Dilthey ztotožňuje estetickou zkušenost s účastným vyprávěním, které rekonstruuje minulost na základě strukturálních souvislostí, které ti, kdož ji prožívali, neznali, a tak mění hledání účelu života v nekonečné emotivní přepracovávání a znovupro-mýšlení toho, co bylo. To, že ve svém teoretickém dle s pojmem život zachází empaticky, je funkční vzhledem k intelektuální strategii, která vidí v pomíjivosti a prchavosti přirozené existence nepřítelé, s nímž je nutno bojovat. Estetická zkušenost tak nalývá podoby nepřetržitého a nekoneč-



chho boje proti smrti; básníci i historici oživují předky, přesněji řečeno ne-  
cháňají je skutečně žít, protože jejich přirozený život nebyl ničím jiným  
než nepřetržitým mizením!

### Život je hodnocení

Na rozdíl od Diltheye, který zkoumá život v jeho časové dimenzi, Geor-  
ge Santayana (1863–1952), autor dosti rozsáhlého anglicky psaného díla, se  
domnívá, že podstatou estetické zkušenosti je objektivace; v popředí pro-  
to nestojí opozice mezi životem a smrtí, ale opozice mezi životem a věcmi,  
mezi životným a neživotným, mezi organickým a anorganickým.

I Santayanova estetika má své kořeny v Kantovi, ale převzetí Kantova  
myšlení není zprostředkováno idealismem, nýbrž realismem Herberta,  
Hegelova hrdeho protivníka a ostrého kritika. Herbert jasně odděloval  
úvahy o bytí, vlastní teoretické vědě, od hodnotového soudu, příslušícího  
estetice, do níž zahrnoval také morální hodnocení. Estetická zkušenost  
pro něj proto spočívala v hodnocení, ve schvalování či neschvalování,  
v ocenění či odmítání něčeho; kantovskou soudnost chápal doslovně jako  
kritickou činnost. První Santayanova kniha *Smysl pro krásu*,<sup>6</sup> i když se  
na Herberta přímo neodvolává, považuje estetiku právě za teorii hodno-  
cení. Estetická zkušenost je však něco víc než pouhý intelektuální soud, je  
to hodnotící vnímání, a zahrnuje v sobě tudíž smyslové potěšení, které  
přesahuje prosté myšlení. Je vitálním činem, který vyvěrá z nehlubší  
a nejskrýtější dimenze naší existence. Pro Santayana je důležitá citová  
účást toho, kdo potvrzuje hodnotu; a to nelze považovat za něco objektiv-  
ního a nezávislého na individuálním hodnocení. Na rozdíl od Herberta  
však Santayana rozlišuje estetiku a etiku. Estetické soudy jsou pozitivní,  
spočívají v potvrzení nějaké hodnoty: estetická zkušenost je energickým  
a nadšeným, čistým a bezprostředním přitaháním života. Morální soudy  
jsou naproti tomu negativní, vznikají z vnímání nějakého zla a směřují  
k jeho prevenci. Zatímco estetika je spojena s radostí ze života, etika se  
naopak zaměřuje na prevenci utrpení; estetika s sebou nese chválu, osla-  
vu, velebení existujícího, etika naopak cenzuru, kárání, snižování někte-  
rých stránek života. Moralisté zapomínají, že morálka je prostředkem,  
jak se vyhnout bolesti, a není samúčelná, účel o sobě může posilnout  
pouze estetika. Santayana dospívá k tvrzení, že všechny hodnoty jsou v ji-

stém smyslu estetické, protože estetické je pozitivní hodnocení jako tako-  
vé; ve skutečnosti ošklivé, chápané jako záporná estetická hodnota, ne-  
existuje. Když ošklivé vyvolává skutečnou nelibost, vstupuje na pole mo-  
rálky, která se nestará o libost a radost, ale o prevenci zla. Všechno je  
v podstatě krásné, protože každá věc je v jisté míře schopná vzbudit po-  
zornost a zájem. Ale to neznamená, že všechno je stejně krásné, věci se ve-  
lice liší ve své schopnosti se nám líbit, a tudíž ve své estetické hodnotě.  
Santayana ale odmítá definovat svou teorii estetické zkušenosti jako „hé-  
donistickou“; hédonismus si právě proto, že libost bere jako cíl, který se  
musí realizovat, uzavírá přístup ke kladné bezprostřednosti, typické pro  
estetické hodnocení.

Kryje-li se estetická zkušenost s obdivným, dojatým a spokojeným hod-  
nocením skutečnosti, v čem je její specifčnost? Jinými slovy: kochat se kra-  
jinou je totéž jako jíst porci těstovin? Obdivovat obraz je totéž jako utápět  
se v sexuálních radovánkách? V čem se estetická libost liší od jiných? Jak  
je známo, Kant spatřoval specifčnost estetické libosti v její nezaintereso-  
vanosti (to jest v tom, že je oproštěná od zájmu vůči reálné existenci ob-  
jektu) a univerzálnosti (to jest v tom, že se na ní mohou všichni shodnout).  
Santayana tyto dva rysy popírá. Pokud jde o první, každá libost je bezzá-  
jimová, je vyhlédávaná kvůli sobě samé, a ne pro nějaký další cíl: Santaya-  
nova estetika se tu shoduje nejen s teleologií, ale i s empirickým rozměrem  
života. Finalismus, hledání nějakého „smyslu“ prolíná každou životní ak-  
tivitou; ten, kdo má estetické zkušenosti, má zájmy mnohem širší než ten,  
kdo se stará jen o svůj domov a domácnost, ale pro oba dva se starost o se-  
be shoduje se starostí o věci, které jim leží na srdci. Co se univerzalismu tý-  
ká, Santayana si myslí, že dovolávat se souhlasu druhých prozrazuje ubo-  
host a nejistotu v cílení a hodnocení: vždyť není důležité, kolika lidem se  
umělecké dílo líbí, ale jak se líbí tomu, kdo ho oceňuje nejvíce.

Specifčnost estetické zkušenosti je nutno podle Santayany hledat v ob-  
jektivaci, to jest v tom, že na rozdíl od libosti fyzické, jež je spojena s or-  
gány, které ji pociťují a jsou stále vězni této libosti, libost estetická přesou-  
vá naši pozornost přímo k vnějšmu objektu; a zatímco fyzická percepce  
zůstává uzavřena v subjektivním vnímání, v estetické zkušenosti se smyslo-  
vé vjemy stávají transparentními a umožňují přímý přístup k něčemu, co  
se jeví jako vnější a objektivní. Právě v tom spočívá krása, která ovšem ne-  
existuje autonomně a nezávisle na faktu, že je předmětem osobního hodno-  
cení. Krása je proto libost chápaná tak, jako by byla vlastností věci, je po-



sledním účelem, který nás otevírá vnějšímu světu a osvobozuje nás od nás samých. Santayana tak nachází originální řešení problému, o kterém se hodně diskutovalo v estetice jeho doby, problému *Einfühlung*, vcítění. Tímto termínem se míní přemístění našeho citíčního já do uměleckého objektu. Teoretici vcítění, mezi nimiž je nejdůležitější postavou Theodor Lipps (1851–1914), se domnívali, že estetická zkušenost spočívá v projekci života jedince do nějaké osoby nebo do nějakého vnějšího objektu. Pro Lipse estetická libost vyplývá z faktu, že já si užívám sebe sama ve vnímatelném, ode mne odlišném objektu, nacházím tak sebe sama ve vnějším světě, za kousím v něm sebe sama, pociťuji se v něm. Klíčovým pojmem vcítění je život, je ale oddělený od problematiky účelnosti, od tázání se po „smyslu“ a po hodnotě zkušenosti. Teoretici vcítění své doktríny považují za vědecké, a tak ruší rozdíl mezi vědami přírodními a vědami humanitními, mezi intelektuální úvahou a estetickým hodnocením, a popírají specifčnost a rozdílnou povahu estetického soudu; vždyť v procesu vcítění není žádná výzva, žádné hazardování, žádné riziko a není v něm ani znalost vnějšího, protože se nevystoupí z „já“, jež vlastní psychologickou aktivitou oživuje vnější svět. V těchto teoriích, které ve své době vyvolaly tolik diskusí, je cosi omezeného a vyhaslého, jejich ozvěnu najdeme i u Santayany, když se zamýšlí nad zvládnutím jevu estetické objektivace a srovnává ho s animismem, to jest s vírou, která považuje předměty v přírodě za nadané živoutem. Nicméně Santayana zdůrazňuje právě výjimečnou povahu jevu objektivace oproti vědeckému způsobu, jak se vztahovat ke světu. Začlenění citění do věci je něco jiného než vcítění; nejde o rozšíření subjektivního citění na věci, ale naopak o konfrontaci s jedinečností zkušenosti, která nás zprůstňuje naší subjektivitě a vede nás k tomu, abychom obdivovali krásu věcí, jako by byla jejich vnitřní vlastností, a ne výsledkem našeho hodnocení. V estetickém hodnocení je zkrátka elán, který zcela schází v emočním vcítujícím se vnímání, zápal, který nás vede k něčemu, o čem se domníváme, že nemáme sami v sobě, a co tudíž vzbuduje údiv a obdiv. Estetická zkušenost se proto podobá lásce, ale ne sexuální rozkoši; zatímco nás totiž sexuální rozkoš uzavírá do intimních a soukromých pocitů, v lásce krystalizuje hodnocení vnějšího objektu, který se nám zdá dokonale a hodný té největší úcty. Ovšem estetická zkušenost se od lásky liší, protože neobrací svou pozornost na jedineho jedince, ale na celý svět.

Nepřítelem, proti němuž je nutno bojovat, je pro Santayanu skepticismus, protože ten se propadá do emoční necitlivosti a ta je horší než fana-

tismus. Zatímco fanatismus je nepatřičným a škodlivým rozšířením pozitivního hodnocení, které je v podstatě estetické, na oblast morální a náboženskou, skepticismus mnohem radikálněji ohrožuje životní povahu zkušenosti. Ve spise *Rozum v umění*,<sup>7</sup> který je součástí díla *Život rozumu*, Santayana definuje umění jako nejnádhernější a nejuplněnější ztělesnění rozumu, a to v obecném rámci úvahy, v níž myšlení znamená vítání čin v pravém slova smyslu.

### Život je trvání

Henri Bergson (1859–1941) vyšel z analýzy estetického citu a dospěl ke vzrušující a fascinující metafyzice života, která měla ohromný vliv na literární a filosofickou kulturu první poloviny 20. století. V jeho úvahách se estetická zkušenost rozpošuje ve velice sugestivní „celkové zkušenosti“, kterou můžeme považovat za velmi originální rozvinutí kantovského estetického soudu.

Bergson ve svém prvním díle *Essai o bezprostředních datech vědomí*<sup>8</sup> rozlišuje dva druhy reality: tu první, homogenní, charakterizuje nadvláda prostorového rozměru, množství a mnohosti, druhou, heterogenní, charakterizuje zkušenost času jako trvání, vnímání kvality a číselná neterminovanost. První je spojena s extenzitou a vnějškovostí, druhá s intenzitou a niterností. Pohybujeme se v prvním druhu reality, když se nás týkají potřeby a zájmy každodennosti nebo perspektivy a výhledy vědecko-technického bádání; druhý typ je realitou hlubokých citů, které jsou si soběstačné a dotýkají se hlubokých vrstev vědomí. A mezi ně řadí Bergson estetický cit, který je spojen s příslibem mnohotvárné a stále jiné budoucnosti, jakož i s tendencí předávat se druhým podle spontánních sympatií. Ovšem estetické citění není nějakým zvláštním citěním mezi jinými druhy citění, je ale rysem, který prostupuje každou hlubokou zkušeností; pro Bergsona představuje jakési paradigma, k němuž se neustále utlíká, když potřebuje uvést příklad protikladu a alternativy k fyzikálně-matematickému mechanismu.

Abby Bergson vysvětlil svůj pojem „svobodný čin“, odvolává se na vztah existující mezi umělcem a jeho dílem. Svobodu totiž určitě nemůžeme nalézt v kauzálním determinismu fyzikálního světa a jeho zákonů, ale svobodu nesmíme klást – jako to dělá Kant – ani do oblasti morálky, věci



o sobě, *noumen*, o níž nevíme nic a o níž nemáme ani žádné povědomí. I když se „svobodný čin“ uskutečňuje bez jakéhokoli rozumového důvodu a někdy i zcela proti němu, odpovídá souhrnu našich citů, našich myšlenek a našich nehlubších tužeb. Bergson potrubuje kritice i tezi zastánců „svobodné vůle“, kteří chápou svobodu jako autokausalitu, protože i oni si představují akt rozhodnutí v prostorové struktuře, jako oscilování mezi dvěma body v prostoru. Ve skutečnosti svobodný čin vychází z celé naší osobnosti a je ponořen do nepřetržitého dění, které charakterizuje způsob existence živých organismů.

Bergson staví proti „vědeckému“ poznání, relativnímu, založenému na symbolech a zabývajícemu se anorganickou látkou, poznání metafyzické, absolutní, aktivní, neoddělitelné od životních procesů. Metafyzické poznání se podobá literární tvorbě, pro obojí je nutná přípravná práce, která pro spisovatele znamená poznámky a přípravnou dokumentaci a pro filosofa pozorování a rozjímání. Jak v literatuře, tak ve filosofii je ale podstatným impulsem, jenž nás vrhne do tvůrčího pohybu, ve kterém se ztožníme s životem celého světa.<sup>9</sup>

Tento proces Bergson studuje a popisuje v díle *Vývoj tvořivý*,<sup>10</sup> znovu se zde zabývá ústředním pojmem svého myšlení, *trvání* (*la durée*), a rozvíjí ho. Co to znamená, uvažovat o životě jako o *trvání*? Především je třeba zhabvit se falešné představy, že zkušenost času je sled autonomních okamžiků, skoro jako by přítomnost byla oddělena od minulosti a jako by si potřebovala minulost nějak znovu vytvořit, přepracovat si ji a *posteriori*; žít není znovu prožívat minulost (jako pro Diltheye). Mezi minulostí a přítomností není žádný přerýv, ve zkušenosti času jako *trvání* se nic z minulosti neztrácí. Přítomnost není nic jiného než prodloužení minulosti a podobně jako vlna nepřetržitě postupuje do budoucnosti. Všechno se neustále mění, ale tato změna se nesmí chápat jako přechod z jednoho stavu do druhého, ale jako neustálé přecházení, nekonečné plynutí, jako *trvání*. A protože je *trvání* kontinuitou, která jde stále vpřed, vylučuje opakování. V každé chvíli se připojuje něco nového, přesněji řečeno něco originálního a nepředvídatelného. Život je proto jakési nepřetržitě tvoření, které bez ustání přetváří podobu zkušenosti. I když je tu etymologická blízkost, nemá ale Bergsonovo *la durée* nic společného s přídavným jménem *dur* (trvát). Právě naopak odkazuje k představě prodlévání, které se zcela předává dál díky své pružnosti a své nekonečné schopnosti stále tvořit a do sebe zahrnovat něco nového. A proto není nejvhodnější uvádět jako příklad tr-

vání řemeslnou tvorbu: naopak, díla vzniklá uměleckou činností už nejsou důležitá. Tvůrčí citění, o němž mluví Bergson, nepotřebuje žádná díla. Důležitá je zkušenost a ta se prosazuje nezávisle na jakémkoli vnějším díle, na jakékoli umělecké tvorbě. Zkušenost vytváří sebe samu; použijeme-li slovo, kterého bylo nedávno použito k označení jevu života, může být definována jako „autopoietická“. A proto je v Bergsonovi implicitně obsažena teorie estetické zkušenosti, ale ne teorie umělecké tvorby!

Ale má toto „trvání“ „smysl“? Nebo lépe řečeno: jaký je „smysl“ života? Co ho hlavně odlišuje od světa neživých těles? Tato teleologická otázka se vynořuje jako ústřední problém Bergsonových úvah. Bergson odmítá jak mechanismus moderní vědy, hlásící se ke koncepci světa, která vylučuje možnost něčeho nového, tak radikální finalismus, podle něhož je svět uskutečňováním jedinou provždy daného programu; mechanismus uvažuje o všech věcech ze zorného úhlu nutnosti a opakování, a tak si *a priori* znemožňuje pochopit život, který je právě vynořováním se nového; radikální finalismus uznává svobodu a různorodost živých bytostí jen zdánlivě, protože je ve skutečnosti núti řídit se již jednou daným plánem. Mechanismus a teleologie jsou obojí v podstatě teorie anorganického světa a uniká jim sama podstata života. Bergson kritizuje také finalismus zúžený na individuální bytí, který připsuje každé bytosti vnitřní účelnost, oddělenou od okolního světa a na něm nezávislou. Účelnost – říká – je buď globální, nebo vůbec neexistuje, vždyť každá individualita se skládá z nekonečného počtu prvků a každý z nich si může činit nárok na svůj autonomní životní princip.

Zkušenost života jakožto *trvání* nás vede zcela jiným směrem: zachycuje realitu jako nepřetržitě tryskání nepředvídatelných novinek. Je zbytečné přidělovat životu nějaký cíl; život přesahuje každý předem existující cíl model a překračuje každý předpoklad. Racionální interpretace událostí je vždycky něco, co se děje *a posteriori*, a má čistě retroaktivní hodnotu. Teoretická strategie Bergsonova je mnohem ambicióznější než Diltheyova: „smysl“ života se nevynoří z chápavého a citlivého znovuprožívání jednotlivých okamžiků života jednotlivců a kolektivů, ale z vývoje pojatého v jeho celistvosti. Vývoj je prodehnut životním elánem, výbušnou silou, která vytváří mnoho linií rozvoje – některé z nich prospívají a rostou, jiné se naopak přerušují, odbočují, vrací se zpátky. Vývoj si nesmíme představovat jako harmonický rozvoj; důležitou roli v něm hrají nepořádek, nahodilost, náhoda. Navzdory tomu však život „smysl“ má. V čem spočívá?



Odpovět na tuto otázku najdeme již u Kanta, v první části *Kritiky soudnosti*, kde k definování krásy zavádí pojem „účelnost bez účelu“. <sup>11</sup> Spojíme-li jakoukoli entitu s objektivním účelem, nalezneme užitečnost nebo dokonalost, ale ne krásu; krása nemůže být uzavřena v nějakém pojmu a implikuje svobodu vůči určitému účelu. Krása rovněž nezávisí na subjektivním účelu, který je vždycky svázán a podmíněn osobním vkusem a city. A tak Bergsonův postup při práci s pojmem život můžeme považovat právě za rozšíření této „účelnosti bez účelu“, kterou Kant omezuje na pocit, jejíž zakoušíme vůči krásnému, ať přírodnímu či uměleckému objektu, na celý vývojový proces. <sup>12</sup> Finalismus je pro Bergsona základním aspektem života, je tím, co život odlišuje od mechanického, statického a prostorově organizovaného světa, který je zcela podřízen zákonům kauzality; jenže tuto finalitu není možno formulovat jako plánovaný záměr nebo předem stanovený plán, protože je v podstatě činem a svobodou, ale ne náhodou či rozmarem. Živoní elán je zkrátka jedním z tvůrčích požadavků. Pojem genialita, který Kant omezil na tvůrčí činnost umělce, Bergson rozšiřuje na veškerou přírodu, která obsahuje nekonečné množství virtuálních dimenzí, jež přesahují každý počet a míru. Zkrátka lidská bytost přestává být centrem „smyslu“ života, jako byla v Diltheyově prožitku a v Santayanově nadšeném hodnocení. Život se podobá ohromné vlně, která vychází z jediného centra a rozbíhá se do nekonečného množství směrů, které mají různé a rozdílné zážitky a osudy. I když je člověk nejvyšším bodem vývoje života a neokázalejším projevem svobody, bylo by omylem myslet si, že celý svět vznikl kvůli člověku.

Ztrácí tedy estetická zkušenost u Bergsona veškerou specifickou? Ve spise *Vývoj tvorivý* ji spojuje se zvláštní dispozicí, odlišnou od inteligence a instinktu, s *intuicí*. Zatímco se inteligence obrací k inertní hmotě, a je proto orgánem vědy, a instinkt se obrací k životu v jeho nevědomé podobě, intuice je něco mezi nimi: je to instinkt, který se stal bezzájmovým, vědomým si sebe sama a schopným uvažovat o svém objektu. Estetická zkušenost je proto něco jiného než každodenní vnímání spojené s užitekem a potřebou, ale sdílí s ním pozornost vůči individualitě věcí. Když se intuice povznese nad individuální a začne se zabývat životem obecně, stane se filosofií, přesněji řečeno metafyzikou: a tím, že mezi námi a lidstvem díky ní začne fungovat sympatická komunikace, vznikne metafyzická intuice do panství života a pokrácuje v jeho vzletu. „Smysl“ života není tudíž něco, co by se dalo uchopit zvnějšíku a udělat z toho předmět izolovaného

uvažování; do centra věcí a jejich dění se dostaneme prostřednictvím estetické a metafyzické zkušenosti. A tyto zkušenosti, to je sám život, který přímo zakoušíme a prožíváme. <sup>13</sup>

### *Smích a holý život*

Ne všichni mohou být filosofové a bloudit v metafyzické zkušenosti trvání, ale všichni se mohou smát. Bergson napsal též útlou knížku nazvanou *Smích. Studie o významu komična*, <sup>14</sup> ve které popisuje charakteristické rysy jednoho méně významného druhu estetické zkušenosti, spojeného s komičností. Tyto rysy jsou v podstatě tři: vitalita, necitlivost a sociabilita.

Bergsonovi se zdá, že smích je úzce spjat s životem, přesněji řečeno s životem lidským, protože jak neživé předměty, tak zvířata rozesmávají jediné tím, že se podobají lidské bytosti. Už Kant si všiml, že smích přispívá k pocitu zdraví tím, že znovu nastoluje rovnováhu životních sil, a definoval ho jako cit, který vytryskne, když se náhle rozplyne napětí z očekávání. <sup>15</sup> Pro Bergsona je vztah mezi smíchem a životem ještě podstatnější: komično je návratem života k sobě samému. Život na sebe totiž někdy zapomene, sklouzne do zvyku, opakování, mechaničnosti, a tak ztratí svou pohyblivost a plastičnost; smích je korekcí a lékem tohoto zapomnění. Rozesměje nás, když objevíme strnulost a automatické fungování tam, kde čekáme pružnost a finalistické napětí; nejjednodušším a nejjasnějším příkladem je loutka, ale Bergson převádí na týž princip celý souhrn komických situací a událostí. Podstatou komičnosti je zvěčnění, to znamená redukce osoby na věc; pro Bergsona jsou zkrátka protiklady životní síly – to znamená vnějškovost, opakování, zvěčnění – komické a rozesmávají! Opravdovost života je úzce spjata se svobodou a činem, když ale scházejí, lidská existence se stává směšnou. Tedy pro Bergsona stejně jako pro Kanta komično vznikne, když zmizí napětí; tonus života, jeho proměnlivá, posloupná a nedělitelná kontinuita by neměla nikdy opadat. A přece právě zdraví možná potřebuje nějaké rozplynutí stejně tak jako potřebuje spánek a sny! Bergson by chtěl, aby se život nikdy nepozastavil a neodpočíval, jeho teorie komična jde proto v podstatě opačným směrem než teorie Kantova: Kant přisuzuje smíchů vřednější a pragmatičtější význam a tím ho správněji oceňuje.

I v dalších dvou charakteristických rysech smíchu, necitlivosti a sociabilitě, nacházíme ozvěnu Kantovy estetiky. Komično – říká Bergson – vy-



žaduje krátkodobé znecitlivění srdce a obrací se k čisté inteligenci. Má v sobě jistý odstup, neúčastnost, vzdálení se potřebám a nezbytnostem života. Proto se podobá umění, které zbavuje objekty rozměru funkční užitečnosti, přání a zájmu s tím spojených. Ve smíchu tedy působí něco, co má blízko k estetickému vkusu, který Kant definoval jako schopnost hodnotit objekt prostřednictvím libosti bez jakéhokoli zájmu. Problémem ovšem zůstává, zda by taková nezainteresanost měla být považována za vzdálení se činu a tudíž za tendenci protikladnou životu. Zkrátka se zdá, že Bergson staví smích na půl cesty mezi uměním a životem, a přesnější vymezení vztahu mezi nimi by vyžadovalo systematictější zpracování estetických problémů, o němž se Bergson pouze zmínil a které nikdy neuskutečnil.

Také další rys smíchu, sociabilita, se zdá být odvozen od Kanta, podle něhož estetický soud vyžaduje konsensus všech. Univerzálnost estetického soudu se u Bergsona mění v bytostně společenský ráz komična: podle jeho názoru společenský život vyžaduje napětí a pružnost. A proto se střetává s formalismem a obřadností, které mění kolektivní zkušenost v maskaradu, ve směšnou a povrchní podívanou, v trh ješitnosti a pokrytectví. Otročné napodobování, převleky, tartufovské svatouškovství připadají Bergsonovi groteskní a směšné jako všechno, co přesouvá pozornost od vnitřního k vnějšímu, od duchovního k hmotnému, od duše k tělu. Jeho kritika se neomezuje na těžkopádné rysy společenských formalit, ale týká se i byrokratického formalismu, který utápí tvůrčí a progresivní životní sílu lidstva v dusivých nařízeních. Ve svém posledním díle, *Dvojí pramen mravnosti a náboženství*,<sup>16</sup> Bergson dospívá k tomu, že proti sobě stojí „společnost uzavřenou“, založenou na zvyklostech a poslušnosti, a „společnost otevřenou“, která pokračuje v tvůrčím rozmachu života.

V prvním desetiletí 20. století existuje další myslitel, pro něhož jsou život a smích úzce propojeny: Luigi Pirandello (1867–1936), autor studie nazvané *Humor*,<sup>17</sup> kde načrtává jiné pojetí života, než je pojetí Bergsonovo. Humor, který Pirandello ostře odlišuje od jiných forem smíchu, není žádá méně významná zkušenost, ale vědomí, které umožňuje, že vstoupíme do hlubšího a podstatnějšího rozměru života, než je ten obvyklý. Běžný život stojí na řadě fikcí, zdání, představ; naše psychická, kulturní a společenská identita je maska, která skrývá stále proměnlivou a rozpornou realitu. Humor je spojen právě s vnímáním této proměnlivé a rozporné reality. Pirandello ho definuje jako vědomí protikladu. Jinými slovy řečeno humorista nevidí jenom – jako komik – protiklad mezi tím, jak se věci jeví,

a tím, jaké by měly být, ale současně se emotivně hlásí k protikladným způsobům cítění: účastní se procesu, v němž se každá věc převráť ve svůj opak, a tak souzní s podstatnější a hlubší realitou, než je realita, jak ji představuje logika.

Humoristická zkušenost není ani kognitivní, ani morální, a tak může být jediné estetická, ale v tom smyslu, že přesahuje umění. I umění je v podstatě ideální a iluzorní konstrukce stejně jako ostatní formy společenského a kulturního života: umění skládá a vytváří koherentní díla, zatímco život rozkládá a zavádí disonanci a disharmonické prvky. Umění se snaží dát životu smysl, ale ten je iluzorní ne méně než smysl, který životu dávají společenské konvence, náboženství, filosofie. Stejně jako soudnost je i humor akonepční, ale to, že je „bez koncepce“, je bližší důvtipu než schopnosti, o které mluví Kant. Zatímco soudnost je schopnost převést zvláštní na obecné, důvtip zpřehází a převrací to, co je uspořádané a dané a – jak říkal Bacon – organizuje ilegální sňatky a rozvody mezi věcmi. Zavádí pohyblivost a nepořádek tam, kde je úkolem pojmů fixovat a uspořádat chaotický a bezvarý svět zkušenosti.

Humor ukazuje lichost cílů, které obvykle sledujeme, a vede nás ke zkušenosti *holého života*, to jest života oproštěného od iluzí a masek a dovedeného zpět k jeho suchopárné a záhadné přirozené syrovosti. V antickém Řecku se používalo na označení života dvou slov: *bíos* (lidský život v jeho etickém významu) a *zoé* (život chápáný v přírodovědném významu, spojující rostliny, zvířata a lidi); Pirandellovy úvahy se týkají výhradně slova druhého. *Holý život* je právě *zoé* chápáná jako závrtná síla, které se člověk může zmocnit jen smíchem. Pirandellova představa stojí tedy na opačném pólu než představa Diltheyova, pro něžž je „prožívaný život“ neoddělitelný od svého historicko-kulturního významu. Protikladem Pirandellova *holého života* není ani smrt ani minulost ani nesmrtelnost, ale „oblečený“ život kultury, dějin, který vytváří a zakrývá rozpornost a náslinost žití.

Má *holý život* smysl? Mohl by být jeho význam obsažen v Kantově formuli „účelnost bez účelu“? Jisté je, že Pirandello staví proti pojetí života jako autokonzervace totožnosti pojetí života jako neustálé změny a nřešitelného rozporu. Nicméně mně se toto pojetí života zdá stále ještě „estetické“, a to nejen proto, že celé Pirandellovo dílo je jeho projevem. Jsou tu důvody filosofičtější, a ty je nutno hledat v ohromném vlivu, který měl na 20. století filosof, o němž jsem ještě nemluvil: tímto myslitelem je Frie-



dřích Nietzsche, jehož celé dílo znamenalo hledání protikladnosti, která by přesáhla aristotelovskou a hegelovskou logiku. Právě v posledním období své činnosti spářoval v pojmu život úhlavní kámen zkušenosti a skutečnosti; ale ještě důležitější je, že se zastával komického, parodického umění, charakterizovaného ironickým zapojením sebe sama, které určitým způsobem anticipuje dílo Pirandellovo.

### *Život je ničení*

V díle Georga Simmela (1858–1918) je více než vliv Nietzscheův přítomen vliv Schopenhauerův, v jehož myšlení našla otázka po smyslu života docela jiné řešení než u Kanta. Schopenhauer totiž tvrdí, že finalismus náleží do světa jevového, chápaného jako představa, a ne do světa noumenálního, chápaného jako slepá vůle k životu bez motivace a účelů; život tak nabývá v Schopenhauerově filosofii divoké a iracionální povahy a člověk jí může uniknout jen prostřednictvím umění a askese. Ničené Schopenhauer uvažoval o estetické zkušenosti dvojným způsobem: ve vztahu k výtvarnému umění se estetická zkušenost projevuje jako kontemplace forem, zatímco ve vztahu k hudbě je přímým a bezprostředním projevem vůle.

Simmelovo myšlení představuje radikalizaci estetických názorů Schopenhauerových: forma a život se stávají dvěma antitetickými, neustále mezi sebou bojujícími principy, ne však principy symetrickými. Simmel totiž ve své velmi bohaté esejistické tvorbě, která se brilantně zabývá nej různějšími a neobvyklými tématy (počínaje módou až po peníze, od sexuality až po zkázu, od karikatury až po rám), popisuje životu podstatnější a originálnější roli než formě. Primát života je zřejmý jak v jeho estetických spisech v užším slova smyslu, kde se věnuje Rembrandtovi, Michelangelovi, Rodinovi, tak v pracích o Kantovi, Schopenhauerovi a Nietzsche, ale nejdůležitěji se pojmem život zabývá ve spisech z posledního období. V knize *Konflikt moderní kultury*<sup>18</sup> se pojmu život přičítá dobový historický význam, podobný významu, jaký měl pojem Bůh ve středověku, pojem příroda v renesanci a pojem společnost v 19. století; vidí ho jako bod, v němž se kříží metafyzika a psychologie, etika a estetika. Tématem spisu je právě konflikt, který proti sobě staví na jedné straně formy, ať to jsou umělecká díla nebo politická zřízení, organizační systémy nebo společenské

struktury, a na straně druhé život, jenž je vytvořil, ale hned se od nich vzdálil, a proto je pocituje jako něco strnulého a cizího, protože v nich nerozpoznává svůj výtvor. Tragédie kultury spočívá právě v tom, že k rozpoznaní nedochází; zatímco pro Diltheye nejvyšší forma života spočívá právě v možnosti odlišného opakování, které dává význam tomu, co se poprvé prožilo neuvědoměle (pro Simmela se život bouří proti vlastní objektivaci a snaží se osvobodit od nátlaku formy. Život tak nabývá rozkladné a ničivé povahy; estetická zkušenost v pravém slova smyslu je zkušeností expresionistického malíře, který pokládá plátno za usazenou bezprostřednost svého vnitřního života, a proto ho považuje za něco vnějšího, podružného a postradatelného. Nejde proto pouze o popření zkornatělých a svírajících forem, ale o obecné zavržení formy, která, jak se zdá, svazuje nezadržitelné dění života v něco nehybného a statického. Živý život, chápaný jako síla autonomní, bezprostřední a neskrývaná, obrací veškeré své působení ke zničení každé formy a plyne vpřed, aniž by pocítoval nutnost v čemkoli se objektivovat. Vlastně se vymyká dokonce i pojmovému vymezení, protože oblast pojmů spadá vjedno s královstvím formy. Ale když se takto chová, nezastavuje se irádně, čisté ničnosti, nedůvěřivé vůči každé realizaci, která připomíná „krásnou duši“ 18. století? Nepředkládá nám Simmel předtřádnou a bouřlivou variantu pesimismu, jehož vyrovanou a odevzdanou verzi vytvořil Schopenhauer? Jisté je, že se Simmel výrazně liší od ostatních otců zakladatelů estetiky života – Diltheye, Santayany a Bergsona – právě proto, že v jeho pojetí života chybí pozitivní a eventuálně i oslavný tón, který tito autoři převzali od Hegela, Herberta a Darwina.

Jak je Simmel Diltheyovi vzdálen, je zřejmé z jeho rozdílného hodnocení naturalismu, který podle něj vůbec neznamená obětování umělcovy tvořivosti skutečné holé realitě, ale naopak triumf umělecké zkušenosti nad ideálními formami, které jí chtějí vnuť vnější povinnosti a závazky.<sup>19</sup> Fakt, že naturalismus považuje realitu za bezvarou masu bez předem daných významů, je nutno chápat jako projev plné nezávislosti estetické zkušenosti, která může konečně zcela nedbat hodnot a oddat se čistému proudu života. Čím víc chybí vnějšímu světu smysl, tím víc triumfuje umění pro umění; naturalismus se naprosto nezajímá o přirozenost, ale o zkušenost. Simmel studuje divadelní naturalismus a anticipuje teorii *performance*: herec již nevytváří své dílo, ale je svým dílem!

Protikladem života není pro Simmela smrt (jako pro Diltheye), ale nesmrtnost! Smrt sídlí v životě od samého začátku a niterně k němu patří;



čím je život plnější a silnější, tím užší je jeho spojení se smrtí.<sup>20</sup> Podle jeho názoru je nutno překonat anorganické pojetí smrti, které smrt považuje za vnější ohrožení života a za jeho protiklad; smrt je jedním ze základních prvků nepřetržitého procesu života. Paradoxně by se dalo říct, že pro Simmela „život je smrt“. A právě absurdní snaha o věčný život, která izoluje a odděluje od života formy a obsahy kultury a umění a přičítá jim statickou a vyhaslou nepomíjivost, život zhavuje smyslu.

Simmel ve své poslední knize *Intuice života*<sup>21</sup> sleduje ještě ambicióznější cíl, chce překonat protiklad mezi životem a formou v širší a povšechnější koncepci života. Tendence života překračovat všechny meze zde není chápána ani tak jako destrukce, jako spíš transcendence, jako čin, který posunuje neustále vpřed hranice zkušenosti. K podstatě života patří fakt, že jsou pohromadě *víc života a víc než život*. První aspekt znamená, že život sám sebe přesahuje a projevuje se jednou jako život, který se uchovává a poznáš, jindy jako život, který se ničí ve stárnutí a umírání. Druhý aspekt znamená, že život směřuje k jinakosti, která se někdy může projevit i opačně a protikladně vůči životu, např. jako ideální objektivní forma, jako autonomní duchovní kategorie. Takové je pro Simmela umění, které je osvobozením od finalismu a které charakterizuje život v jeho nejzákladnějších a praktických formách. Člověk je ta nejméně finalistická bytost, jaká existuje, je svobodný, to znamená, že nemusí nutně směřovat k uskutečnění nějakého předem stanoveného cíle. A tak pro Simmela má smysl a hodnotu pouze takový život, který se osvobodí od toho, že by představoval nějaký účel a který se cele oddá nezávislé a separované objektivitě: zatímco normálně člověk vidí proto, aby mohl žít, málíť žije proto, aby viděl. Takže jediné forma může opravdu uspokojit ničivou vášně, která povzbuzuje život? Aby byl život sám sobě až do základů věrný, musí sám sebe ničit ve formě?

### *Estetický život a náboženství*

Když Georg Simmel zavádí do své poslední knihy pojem transcendence, přibližuje estetickou zkušenost zkušenosti náboženské. Opravdové setkání mezi estetikou a náboženstvím pod záštitou života se koná – různým způsobem a podle různé spirituality – v dílech Francouze Henryho Bremonda (1865–1933) a Španěla Miguela de Unamuno (1864–1936).

Bremond, autor rozsáhlé literární historie náboženského čtení ve Francii, ve studii *Čistá poezie*<sup>22</sup> a ve spise *Modlitba a poezie*<sup>23</sup> zastává názor, že v podstatě existuje příbuznost mezi mystickými stavy a básnickou inspirací; podle něho jsou protagonisté moderního básnického dobrodružství (Baudelaire, Mallarmé, Valéry...) pokračovateli mystické tradice 16. a 17. století. Zbožné duše bohabojného humanismu a kvietismu spojuje s rebelskými dušemi romantismu a symbolismu zvláště silná zkušenost, v níž je subjekt zbaven sebe sama a vřazen do jakési extáze vyvolávající vitální činy. Problematickým bodem této zkušenosti je však vztah mezi aktivitou a pasivitou. Bremond pokládá modlitbu za stav, a ne za čin, za plné splnění s Boží vůlí, a ne za prosbu; čistá modlitba není žádostí o něco, ale úplná povolnost, která vylučuje jakoukoli meditaci. I čistá poezie vychází z tohoto paradigmatu. Modlitba i poezie znamenají vstup do hlubší, ale i chudší a obnaženější dimenze života. Není náhodou, že řecké slovo, kterého se užívá v Novém zákoně k označení života, je slovo vitalisticko-přírodní, *zoé*, a ne eticko-sociální, *bíos*. Bremond nabízí jakousi estetickou mystiku přírodního ražení, nepřátelskou vůči literatuře či náboženství jakožto institucím. Esteticko-náboženská zkušenost, kterou popisuje, má jen málo společného s schopenhauerovskou kontemplací form; je to čistá, bezzájmová a teocentrická láska, není to nirvána. Je v ní stále odbojný postoj vůči jakékoli formě a jakémukoli rituálu, jakémukoli organizovanému chování, což je jasně vidět v konfliktu kontemplativního mysticismu květistů a církevní instituce. Proto Bremondovo historiografické dílo představuje velmi důležitý příspěvek ke studiu tématu, o němž se doposud pramálo báдалo: jde o vztah, který existuje mezi kvietistickou nebo pietistickou náboženskou senzibilitou a senzibilitou estetickou, která se na tu první naroubovala.

Bremondova spiritualita se řídí odbojnou zkušeností klidu, spiritualitu Miguela de Unamuno naproti tomu charakterizuje úzkost, která se utišuje pouze v literatuře. Unamuno píše studie, romány, komedie i poezii a vyjadřuje neklidné, nekonvenční křesťanství, v němž se náboženství a estetika prolínají a splývají. Jeho východisko je zcela opačné než východisko Bremondovo: není to ztráta subjektivity v pocitu vroucího očekávání ve vztahu k transcendenci, ale výkřik revolvy proti smrti, kterou vnímá jako neunesitelnou nepřítomnost, jako nesnesitelnou a nepřijatelnou realitu. Život pro Unamuna není anonymní a neosobní metafyzickou silou, ale existencí jednotlivého subjektu, který se chce zmocnit celého vesmíru.



aniž by přestal být sám sebou, který se chce stát vším, aniž by ztratil svou jedinečnost: zkušenost je pro Unamuna jedinečná, neredukovatelná na jakékoli obecnost a abstrakce. Rozum, neschopný nalézt v životě opravdový účel, se dostává do konfliktu s emocioním a afektivním rozměrem života, který ale usiluje o nesmrtelnost. Z tohoto konfliktu se rodí tragický pocit života, který, zdá se, není schopen dospět ke smíření, ke katarzi.<sup>24</sup> „Bud' všechno, anebo nic“, to je Unamunovo heslo: život nepřistupuje na kompromisy. „Smysl života“ je ve výzvě, se kterou se jednotlivec obrací na svět. Symbolem takového boje je Don Quijote. Ne náhodou jde o literární postavu. Zdá se totiž, že poslední slovo patří právě literární zkušenosti, jež otevírá prostor nad pravdivým a nepravdivým, nad realitou a imagínací, kde člověk pochybuje o své existenci, a tak pozastaví svou bolest v nekonečné otázce. Nejznámější z Unamunových románů se jmenuje *ML-ha* (1913); existence, kterou popisuje, je v podstatě nezřetelná a stále proměnlivá. Zde, lépe než ve svých teoretických a kritických statích, Unamuno vyjadřuje svou koncepci života a literatury; jsou navzájem propletené ve hře metaliterárních odkazů a zdvojení, která rozkládá jakoukoli plánovitost i jakoukoli pevnou formu: „Přát tak, jako se žije, aniž bychom věděli, co přijde potom.“ Tak Unamuno nově formuluje účelnost nemající za cíl estetickou zkušenost.

### *Život mezi estetikou a etikou*

Těsné spojení mezi „smyslem života“ a estetickou zkušeností, představující společný rys všech autorů, o nichž jsme doposud hovořili, se uvolňuje, a dokonce je tu riziko, že se i zpřetrhá, v myšlení Němce Karla Jaspere (1883–1969) a Španěla José Ortegy y Gasseta (1883–1955). Pro jednoho i pro druhého život v sobě nese naléhavé požadavky a nároky, které umění někdy neumí uspokojit. U obou těchto autorů nabývá problém „smyslu života“ rozměru po výšce etického, u Jaspere dostává zabarvení náboženské a u Ortegy konotaci sociopolitickou, laicky orientovanou. Na Jaspere měl rozhodující vliv dánský filosof Søren Kierkegaard, podle něhož forma estetického života a forma etického života jsou protiklady a alternativy; symbolem té první je postava svádce a charakterizuje ji vyhledávání nových a intenzivních zkušeností, symbolem druhé je postava manžela a charakterizuje ji výběr a opakování. Ortega je naproti

tomu ovlivněn učením Hermannu Cohena, který přeměňuje kantovskou etiku ve vědu čisté vůle. I když se jak Jaspers, tak i Ortega nadále velice zajímají o estetickou zkušenost, oslabují a omezují nicméně její postavení ve všeobecné ekonomii života; podle nich tu pravou odpověď na problém „smyslu života“ nedává estetika, ale spíš etika.

U Jaspere i u Ortegy už život není definován estetickým vymezením jako u otců zakladatelů estetiky života (znovuprožívaná zkušenost u Diltheye, pozitivní hodnocení u Santayany, tvořivost u Bergsona, destrukce u Simmela). Pro Jaspere hrají hlavní roli při definování života pojmy *existence a situace*; právě existence jasně odlišuje lidský život, pro nějž je charakteristická sebereflexe a vztah k transcendentmu, od jiných forem života; a situace definuje vztah mezi člověkem a světem a podmiňuje a vytváří jeho možnosti. U Ortegy charakterizují život pojmy *okolnost a vykonávání*; život, to je povinnost existovat, úkol, který je nutno uskutečnit, něco, co se musí udělat a co se vymezuje ve vztahu ke zvláštnímu kontextu. Život není nic jiného než soubor vztahů.<sup>25</sup>

Toto napěchování života do existence má tendenci odsunout estetickou zkušenost do jiného rozměru, než je skutečný život, který ovládají etické problémy rozhodování a plánování. A tak je pro Jaspere umění *šifrou transcendence*, to znamená neobjektivní, ale symbolickou přítomností transcendence v existenci. Jaspers jasně rozlišuje mezi myšlením o umění a myšlením v umění; zatímco myšlení o umění je základem uměnovědy, pouze v myšlení v umění může myšlení prostřednictvím umělecké intuice obrátit svůj pohled k transcendenci.<sup>26</sup> I pro Ortegu stojí umění na jiné úrovni než život, je v podstatě *irealizací*.<sup>27</sup> Zdá se, že nám umění objasňuje intuitivně život, jenže ve skutečnosti stojí za hranicemi reálného světa; umění deralizuje realitu a nahrazuje ji svou citovou transpozicí.

Jaspers i Ortega si uvědomují, že se postavení umění v průběhu 20. století podstatně změnilo. Jaspers proto hovoří o procesu *degenerace* umění, v němž umění ztrácí svou opravdovost a autentičnost a mění se ze šifry v pouhou hru. Ortega věnuje tomuto úpadku brilantní pamflet *Dehumanizace umění*.<sup>28</sup> Umění (zvláště poezie a hudba) – říká Ortega – bylo na začátku 20. století ohromně důležitě jak pro svůj obsah, který postihoval velké problémy existence, tak proto, že zabývat se jím bylo něco slavnostního a důstojného. V několika málo desetiletích se tato významná role postupně vytrátila, umění zasáhl proces umrtvování a odsunul je na perife-



ri životní zkušenosti. Přibližilo se ke hrám či přímo sportu a celý Západ, jak se zdá, vstoupil do období dětinskosti.

Pro další vymezení vztahů mezi etikou a estetikou jsou obzvlášť zajímavé Ortegovy spisy o Goethovi a Jaspersovy spisy o Leonardovi. Ortega se zabývá Goethovým životem a zdůrazňuje v něm v hloubi skrytý konflikt mezi povinnostmi, v nichž se jeho život stravoval (psaní děl, vědeckých studií, veřejné funkce), a hlubokým *posláním*, které ho vedlo ke hledání „autentického života“, ale ten zůstal nepřístupným a nedosažitelným. Z tohoto konfliktu pramenila jeho nespokojenost, pocit, že se mu nedaří souznít se svým vylučným osudem. Ortega zde proti sobě staví koncepci života jako dělnosti zcela zaměstnané náhodnými okolnostmi, tak jak se postupně objevují, a koncepci života jako exkluzivní volby a jednoznačného vymezení.<sup>29</sup> Která z nich má povahu účelnosti bez účelu? Jinými slovy řečeno, která z nich je estetická? Ortega by řekl, že ta první, protože chce zůstat stále k dispozici a nechce se podřídit nějakému určitému tvaru. Nemí ale paradoxní vidět estetický život v praktickém životě někoho, kdo je stále připraven kladně reagovat na pracovní příležitosti, které mu svět nabízí? Ale co kdyby tato rozptýlenost vyplývala z nenasytěné touhy po věděni, která se nedokáže soustředit na jednu jedinou činnost? A to je právě případ Leonarda, obecně oslavovaného jako „univerzální člověk“; jeho velkolepá životní forma – říká Jaspers – s sebou nutně nese fragmentaristnost a nedokončenost.<sup>30</sup> Byl jeho život estetický nebo etický?

### *Estetický život mezi hrou a politikou*

Značná část estetiky života ve 20. století vrací estetickou zkušenost zpět ke hře. Mnozí tak více či méně přímo navazují na Kanta, který poukázal na příbuznost mezi estetickým soudem a hrou myšlenek, a na Schillera, který zdůrazňoval výchovnou funkci instinktu hry, a spářují v hravosti skutečný projev účelnosti bez účelu, jež představuje podstatu estetické zkušenosti. Ale až v díle Herberta Marcuse (1898–1979) *Eros a civilizace*<sup>31</sup> je toto sblížení včleněno do bohaté osnovy pojmů, které jasně posunují téžistě estetiky života od metafyziky k politice.

I když oslava života, chápaného jako výhradní zdroj tvořivosti a touhy po svobodě, byla neustále přítomna v anarchistickém myšlení,<sup>32</sup> Marcuse nenáleží k této tradici, jeho filosofie se spíše inspiroje Marxem

a Freudem. Právě tito dva autoři způsobili rozhodující zvrat ve filosofii života tím, že ji převedli od metafyziky k politice. Pro Marxe není totiž protikladem života smrt ani neživotné ani mechanismus, ale *zboží*, tato „záhada“, tento „sociální hieroglyf“, tato „smyslové nadsmyslová věc“,<sup>33</sup> která je jakýmsi falzifikujícím duplikátem, jakýmsi nepřehlédným hmotným obalem živé práce, nebo lépe řečeno „ fetišem“, který v sobě sčítá protikladné rysy abstraktnosti a tělesnosti. Podobně i Freudovi se zdá, že protikladem života není smrt ani neživotné ani mechanismus, ale *realita*: on totiž objasnil antagonismus mezi životními pudry, zakotvenými v systému nevědomí, které je zaměřené v podstatě na uspokojování libosti, a omezeními, která jim ukládá civilizace, jež potlačuje, co není v soulasu s vnějším světem.<sup>34</sup> Vyjdeme-li z takovychto premis, můžeme pak v životě vidět revoluční sílu bojující proti realitě kapitalismu a proti potlačování sexuálních pudů; a když propojíme boj proti buržoazní společnosti a boj proti sexuální repressi, dojdeme tak k jakémusi vitalismu, který považuje uvolnění biopsychické energie za podmínku zdraví a štěstí.<sup>35</sup>

Ve srovnání s těmito zjednodušeními, v nichž se vztah mezi životem a estetickou zkušeností úplně ztrácí, je teoretická strategie Marcusova mnohem rafinovanější a členitější. Zpřetrhává především pouto mezi principem reality a kapitalismem. Snaha buržoazní společnosti vystupovat jako jediná realita a odsouvat do oblasti snů, představivosti a utopie každý přímější a bezprostřednější projev životních pudů je zcela arbitrární a nelegitimní; tato snaha se zakládá na „dodatekové repressi“, to znamená na přebytku represe, který vyplývá z nutnosti boje o existenci, ale z kapitalistické organizace společnosti. Marcuse odmítá ztotožnění civilizace a represe a hájí možnost „nového řádu libida“, založeného na harmonii mezi životními pudry a rozumem, mezi svobodou a občanskou morálkou. Tento nový řád je v podstatě *estetický*, protože ho charakterizuje „účelnost bez účelu“ – toto vymezení definuje krásu – a „zákonost bez zákona“ – což definuje svobodu. Tyto rysy vymezují život, který stojí za prožití, protože ho zcela ovládá jednotící harmonizující a uspokojující princip. Marcuse tak boří hranice, do nichž Kant uzavřel estetickou zkušenost, a přisuzuje jí vedoucí roli i vůči poznání a etice; vždyť na jedné straně již existují všechny podmínky pro to, aby vědecko-technologický pokrok a rozvoj výrobních sil ztratily svou donucovací povahu a začaly sloužit individuálním snahám, na straně druhé přestaly být užitečné takové psy-



chické mechanismy, které tím, že v subjektu vyvolávají pocit viny, jsou primární příčinou jeho tísně a jeho neurózy.

Tázání se po „smyslu života“ se u Marcuse obohacuje o nové významy. Estetická zkušenost nejenže zaručuje život bohatý na vnitřní hodnoty, protože obsahuje svůj účel a svůj zákon v sobě samé, to jest, je současně autoteologická a autonomní, ale umožňuje i nový přístup k smyslovosti a myslivosti. Marcuse tak znovuobjevuje původní význam slova „estetika“ jakožto smyslové poznání a považuje za podstatnou součást estetické zkušenosti i slast, doprovázející činnost smyslu; rozlišuje však mezi „senzualitou“ a „sexuální“ a zastává se transformace sexuality v Eros, to jest, přejí si proces nerepresivní sublimace, jejímž prostřednictvím sexuální pud, přesunutý k nesexuálnímu cíli, umožňuje vytvoření trvalých společenských aktivit a vztahů, které mohou zintenzivnit a rozšířit individuální uspokojení.

Síla Marcusovy teorie spočívá v tom, že ukázal reálnou možnost jiného života, než je život světa obchodu a represivní společnosti, jeho teorie není tedy vůbec utopická, ale právě naopak znamená „konec utopie“. <sup>36</sup> Ve spise *Estetická dimenze*<sup>37</sup> Marcuse zdůrazňuje politický význam estetické zkušenosti: ten spočívá v tom, že nám ukazuje alternativní způsob citění a myšlení vzhledem ke každodennosti, ujařmené penězi a byrokratickou mocí. Revoluční povaha estetické zkušenosti nezávisí na jejím obsahu, ale na jejích vnitřních vlastnostech. Z tohoto hlediska může být umění považováno za projev svobodného a autonomního života, za projev existující a působící již zde a nyní.

Antropolog Gregory Bateson (1904–1980), vycházející ze zcela jiných kulturních tradic než Marcuse, nastiňuje estetiku společenského života, která hledá integraci a harmonii;<sup>38</sup> základ jeho dynamického vidění reality je v podstatě biologický. Pozornost, kterou věnuje tvůrčím zkušenostem, jako je umění a náboženství, v nichž vědomý finalismus hraje jen malou roli, patří do studia faktorů, které drží pohromadě ekosystém a zaručují koherenci celku, o němž se uvažuje jako o něčem živém. U Batesona tak estetika života znovu nalezá kosmickou inspiraci, která připomíná Bergsona.

### *Estetika moci a biopolitika*

Spojitosť mezi estetikou a životem se v díle Michela Foucaulta (1926–1984) jeví úplně jinak než u myslitelů, jimiž jsme se až dosud zabý-

vali. V knize *Slova a věci*<sup>39</sup> Foucault staví klasičskou dobu (17. a 18. století) proti moderní době (19. a 20. století). První období charakterizuje kontinuita, horizontálnost, synchroničnost jeho kultury, která v úzkém spojení s transparentností vědění té doby rozkládá, analyzuje a znovu skládá objekty svého studia v souladu s pohybem, který probíhá na ploše reprezentace, jako v tabulce. Vědění klasičského období je uspořádané a konkrétní, transparentní a plynulé, neexistují v něm dichotomie či radikální dualismy; na svět se nazírá jako na kosmos, v němž člověk nezaujímá privilegované místo. Konec 18. století je koncem klasičského období, k hluboké změně dochází jak v praxi, tak v teoriích týkajících se mluvení, klasifikování a směny; jazyk zaujímá místo promluvy, život nastoupí po přírodních vědách, výroba nahradí směnu: a tak vzniká filologie, biologie a politická ekonomie. Filosofické myšlení se Kantem počínaje začíná odvolávat na nemyšlené, na onen ponořený kontinent, z něhož se tu a tam vynořují jen zlomky, náhradní útvary, stopy. Nesejde na tom, zda se nemyšlené nazývá věc o sobě, vůle, život, *ethos* nebo bytí; podstatné je, že všude se to jen hemží nereprezentovatelnými silami a entitami, které srážejí zkušenost do základní a zásadní nejasnosti.

Kam v tomto panoramatu patří estetika? Odpovědět není lehké, protože Foucault estetiku explicitně nebere v úvahu. Na první pohled bychom mohli být v pokušení umístit estetiku do klasičského období, které je dobou harmonie a zobrazování. Ale pozornější a komplexnější zvažování jejího dalšího působení naznačuje jinou odpověď. V čem spočívá účelnost bez účelu, která podle Kanta charakterizuje estetickou zkušenost? Ve skutečnosti teprve v moderní době vzniká a rozvíjí se nekonečné hledání smyslu, jenž neustále uniká a vymyká se každému definitivnímu vymezení.

Foucaultovo myšlení se inspirovuje Nietzsche: tam, kde Nietzsche mluví o „životě“ a o „vůli k moci“, mluví Foucault o „moci“. Zatímco Marcusovo myšlení stojí na protikladu mezi životem a mocí, u Foucaulta je život totožný s mocí: jeho pozitivní, produktivní, dynamická funkce je důležitější než funkce negativní, represivní, statická. Moc není instituce, ale je jako život: neosobní, anonymní, všudypřítomná, všezahrnující. V prvním svazku svých *Dějinní sexuality*, nazvaném *Vůle k vědění*,<sup>40</sup> Foucault kritizuje marcusovskou represivní hypotézu a podrobněji studuje produktivní rysy sexuality; modernu necharakterizuje vymazání sexuality, nýbrž naopak hojnost úvah o sexu, systematické výzvy, abychom si ho představovali, vytrvalé předvádění sexu jako něčeho, co je v pravém slova smyslu



žádoucí. Jako již u Bergsona, tak i u Foucaulta je nemožné stanovit a od-  
dělit, co je v jeho uvažování specificky „estetické“, protože v podstatě es-  
tetická ve vitalistickém smyslu je základní tendence jeho myšlení. Jedná se  
o vitalismus, který značně překračuje sexualitu, jak je zřejmé v druhém  
a třetím svazku *Dějin sexuality*, *Užívání štěstí*<sup>41</sup> a *Péče o sebe*.<sup>42</sup> V nich se  
Foucaultův zájem přesouvá do antického světa, přesněji řečeno do Řecka  
ve 4. století před Kristem a do světa řecko-římského v 1. století po Kristu.  
Foucault se snaží vystopovat již v klasickém Řecku praxi směřující k se-  
beovládání, která se projevuje vypracováním řady předpisů týkajících se  
oblasti sexuálního chování. Taková nabádání se neinspirují ani tak etic-  
kým modelem života, jako estetickým požadavkem, který počítuje – to je  
pravda – jen málo lidí, ale právě proto je o to významnější ve společenské  
situaci, kdy je rozšířená sexuální promiskuita. Později, v průběhu 1. sto-  
letí, se tato orientace upřesňuje a sílí v rámci vlivu helénistických filoso-  
fických směrů, pro něž je tím nejdůležitějším ovládnutím vášní.

A tak se zdá, že se estetika života ve 20. století uzavírá s obnoveným  
zájmem o život chápaný jako *bíos*, jako chování bohaté na hodnoty a vý-  
znamy; tímto směrem postupuje americká badatelka zabývající se antic-  
kou filosofií Martha C. Nussbaum (narozena 1947), autorka knihy *Ter-  
apie touhy*,<sup>43</sup> v níž se zdůrazňuje aktuálnost dědicví helénistického myšlení  
obecně a myšlení stoického obzvláště. Autorka se distancuje od Foucaul-  
tova myšlení, kritizuje, že Foucault přepisuje přehnaný význam pojmu  
moc, a stává se hlasatelkou kosmopolitního humanismu, hájícího svobodu  
a rovnost a bohatého na kulturní a duchovní rozměry.

Giorgio Agamben (narozen 1942) se také inspiroje antickým světem, ve  
spise *Homo sacer*<sup>44</sup> rozvíjí Foucaultovy úvahy o biopolitice, to jest o sna-  
ze současně moci rozšířit svou kontrolu i na lidský život zredukovaný na  
čistě živočišný rozměr. V centru úvah italského badatele není *bíos*, ale *zoé*,  
holý život; podle jeho názoru je totiž postava „homo sacer“, člověka, kte-  
rý podle archaického římského práva mohl být bezrestně zabít, jakými si  
paradigmatem současného postavení člověka. Nový politický subjekt je  
„životem, který není hoden, aby se prožil“; je to vězeň koncentračního tá-  
bora nebo lidský pokusný králik při transplantacích a při experimentech  
genového inženýrství.

Zdá se, že velkolepý projekt, jak udržet v estetice pohromadě *bíos*  
a *zoé*, kulturní i přírodní aspekt člověka, který začal Kant a v němž po-  
kračoval Bergson a Marcuse, ztroskotat. Možná že sám pojem život se uka-

zuje jako neadekvátní k vysvětlení situace, jakou je situace současná, kdy  
se hranice mezi životem a smrtí, organickým a anorganickým, životním  
a inertním, duchem a věcí, kulturou a zhozím, libostí a realitou stávají ví-  
ce než kdy jindy nejistými a vrakými. Jestliže základní snahou estetické-  
ho soudu je stanovit souvislosti a uvažovat o zvláštních událostech ve vzta-  
hu k něčemu obecnějšímu a univerzálnějšímu, idea života se jeví příliš  
jednostranná, než aby mohla vytvářet stěžejní bod, kolem nějž by se zku-  
šenost mohla otáčet. Pojem život sice ztrácí na významu, nezaniká však  
otázka po „smyslu života“, jen se přesouvá do jiných oblastí a do jiných  
teoretických kontextů.

#### Poznámky

- 1 W. Dilthey, *Die drei Epochen der modernen Aesthetik und ihre heutige Aufgabe* (1892), in: *Gesammelte Schriften*, Stuttgart-Göttingen 1961, sv. VI.
- 2 I. Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790), in: *Werkausgabe*, Frankfurt a. M. 1968, sv. X, § 83, (čes. *Kritika soudnosti*, Odeon, Praha 1975).
- 3 G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte* (1837), Leipzig 1944, (slov. *Filozofia dejin*, Slovenské vydavateľstvo politickej literatúry, Bratislava 1957).
- 4 W. Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung* (1906), Göttingen 1970.
- 5 Id., *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in der Geisteswissenschaft* (1910), in: *Gesammelte Schriften*, cit., sv. VII.
- 6 G. Santayana, *The sense of Beauty* (1896), New York 1955.
- 7 Id., *Reason in Art* (1905), New York 1955.
- 8 H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), in: *Oeuvres*, Paris 1959.
- 9 Id., *Introduction à la métaphysique* (1903), in: *Oeuvres*, cit.
- 10 Id., *L'évolution créatrice* (1907), in: *Oeuvres*, cit., (čes. *Vývoj tvorby*, Laichter, Praha 1919).
- 11 I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, cit., § 17, (čes. *Kritika soudnosti*, Odeon, Praha 1975).
- 12 Toto srovnání se nikdy neobjevuje v Bergsonově díle, které se sice neustále porovnává s Kan-  
tovou *Kritikou čistého rozumu* a s jejími nekantovskými interpretacemi jeho díla, ale vůle  
neberte v úvahu *Kritiku soudnosti*. Někdy se spojuje mezi Bergsonem a estetickým myšlením  
Kanta zdůrazňuje V. Junkelwittch, *Henry Bergson*, Paris 1959, str. 137 n., (slov. *Kritika čistě-  
ho rozumu*, Pravda, Bratislava 1979), (čes. *Kritika soudnosti*, Odeon, Praha 1975).
- 13 H. Bergson, *La perception du changement*, in: *La pensée et le mouvant*, Paris 1934.
- 14 Id., *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris 1940, (čes. *Smích*, Nisě vojsko, Praha 1975).
- 15 I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, cit., § 54, (čes. *Kritika soudnosti*, Odeon, Praha 1975).
- 16 H. Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris 1932, (čes. *Dvojí pramen  
moravnosti a náboženství*, Laichter, Praha 1936).
- 17 L. Pirandello, *Limorismo* (1908, 1920<sup>2</sup>), in: *Saggi, poesie e scritti vari*, Milano 1960, (čes.  
*O humoru*, Svět literatury, č. 16, 1998, s. 95–111).
- 18 G. Simmel, *Der Konflikt der modernen Kultur. Ein Vortrag*, München-Leipzig 1918.
- 19 Id., *Zum Problem des Naturalismus*, in: *Fragmente und Aufsätze*, München 1923.
- 20 Id., *Zur Metaphysik des Todes* (1910), in: *Aufsätze und Abhandlungen*, sv. I, Frankfurt a. M.  
1988.



- <sup>21</sup> Id., *Lebensanschauung. Vier metaphysische Kapitel* (1918).
- <sup>22</sup> H. Bremond, *La poésie pure*, Paris 1926, (čes. *Čistá poesie*, Orlis, Praha 1935).
- <sup>23</sup> Id., *Prêtre et poésie*, Paris 1926.
- <sup>24</sup> M. Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos* (1913), in: *Obras Completas*, Madrid 1950, (čes. *Tragický pocit života v lidech a národech*, Rudolf Škerňák, Praha 1927).
- <sup>25</sup> J. Ortega y Gasset, *Adán en el Paraíso* (1910), in: *Obras Completas*, Madrid 1932–83.
- <sup>26</sup> K. Jaspers, *Philosophie*, Berlin 1932, III.2.
- <sup>27</sup> J. Ortega y Gasset, *Ensayo de estética a manera de prólogo* (1914).
- <sup>28</sup> Id., *La deshumanización del arte* (1925), (slov. *Dehumanizácia umenia*, in: *Esaje o umení*, Archa, Bratislava 1994).
- <sup>29</sup> Id., *Pitiendo un Goethe desde dentro* (1932).
- <sup>30</sup> K. Jaspers, *Lionardo als Philosoph*, Bern 1953.
- <sup>31</sup> H. Marcuse, *Eros and Civilization. A philosophical inquiry into Freud*, Boston 1955, (čes. *Eros a civilizace*, in: *Antologické texty soudobé západní filosofie V.*, Univerzita Karlova, Praha 1968, 63 n.
- <sup>32</sup> A. Rezsler, *L'esthétique anarchiste*, Paris 1973.
- <sup>33</sup> K. Marx, *Das Kapital*, I 1.4 (1867), (čes. *Kapital*, Spisy, sv. 23–25, Svoboda, Praha 1986–1989).
- <sup>34</sup> S. Freud, *Das Unglück in: der Kultur* (1929), (čes. *Nespokojenost v kultuře*, Hyněk, Praha 1998).
- <sup>35</sup> W. Reich, *The Sexual Revolution* (1945).
- <sup>36</sup> H. Marcuse, *Das Ende der Utopie*, Berlin 1967.
- <sup>37</sup> Id., *The Aesthetic Dimension*, München–Wien 1977.
- <sup>38</sup> G. Bateson, *Mind and Nature. A Necessary Unity*, New York 1979.
- <sup>39</sup> M. Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966, (slov. *Slova a věci*, Kalligram, Bratislava 2000).
- <sup>40</sup> Id., *La volonté de savoir*, Paris 1976, (čes. *Dejiny sexuality I., Vile k věděni*, Herrmann & synové, Praha 1999).
- <sup>41</sup> Id., *L'usage des plaisirs*, Paris 1984.
- <sup>42</sup> Id., *Le souci de soi*, Paris 1984.
- <sup>43</sup> M. Nussbaum, *The Therapy of Desire. Theory and Practice in: Hellenistic Ethics*, Princeton 1994.
- <sup>44</sup> G. Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino 1995.

## Kapiola druhá

### Estetika formy

#### Forma a transcendence

V estetické kultuře 20. století jsou velmi rozšířené výrazy „forma“ a „život“. Oba tyto pojmy vytvářejí polaritu, v níž se pohybuje značná část senzibilit, vkusu a uměleckých projektů našeho století; „stoupenci života“ a „stoupenci formy“ představují dvě protikladné tendence, mezi nimiž lze nalézt řadu přechodných poloh, jež nejrůznějšími způsoby usilují spojit snahu o dosažení plné, intenzivní existence a zkušenost jsoucna, přesahujícího nepřetržitý tok žití. V pojetí formy je totiž obsažen odkaz k čemusi objektivnímu a trvalému, co se zdá, že naprosto vyhovuje podstatě uměleckého díla; tváří v tvář ustavičnému, nezastavitelnému plynutí času je příklon k formě dokladem úsilí překonat pomíjivou, prchavou a k zániku odsouzenou povahu žití.

Přesto by bylo mylné hledat motivaci estetické zkušenosti 20. století pouze v obdivu k nekonečné stálosti přírody či k přetrvávání „pomníku trvalejšího než bronz“; to, čím je prodchnuto sthující dobrodružství formalismu 20. století, nepochybně ztuhne z touhy přemoci smrt rozjímáním nebo vytvářením nehynoucích entit. Táhnutí k transcendenci, jež je základem formalistické estetiky, se nezastaví u krásy přírody, která se cyklicky obnovuje a zůstává stále stejná, ani u krásy uměleckého předmětu, jehož trvalost jako by vzdorovala stáletím; tak málo mu nestačí. V histo-

rii Západu tato tendence často přesahovala, jak se tvrdí, samotnou formu, čímž poskytovala prostor neikonickým, obrazoboreckým, až ničtelským sklonům, které se dovolovaly myšlenky transcendentna a věčnosti. chápaných bez formy; podle těchto směrů připisovat transcendentnu nějakou formu znamená být nadále obětí antropomorfního, možná dokonce modlářského pojetí, které neuznává svou absolutní odlišnost od světa a člověka. V takovém případě samozřejmě není pro estetiku místo; estetika přechází v náboženství, kde je tlhnutí k transcendentci a věčnosti plně uspokojeno.

Formalistická estetika 20. století však zřejmě zaujímá polohu kdesi uprostřed mezi zbožštěním formy a její démonizací, mezi velebením krásného vzhledu a jeho očerňováním, mezi idolatrií a ikonoklasmem. Obitě s jednoznačnou formulací problému plynou ve skutečnosti z toho, že západní pojetí formy není zdaleka jednotné; už samo v sobě obsahuje hluboký rozpor, který vznikl tím, že pod jeden termín splynuly dva pojmy, jež pro starověké Řeky bývaly sémanticky zcela rozlišné. *Eidos* (latinsky *species*), forma poznatelná rozumem, byla považována za něco poněkud jiného než *morphé* (latinsky *forma*), forma poznatelná smysly. Tedy přímo uvnitř samotného pojetí formy existuje jistý antagonismus: estetické teorie 20. století lze považovat za různá řešení tohoto problému.

Zdá se, jako by forma, když přesáhne život, nedokázala pokojně spočinout u nějakého výsledku, nýbrž byla hnána k sebepřesahování, které by také mělo zůstat svým způsobem formální, jinak by přešlo v čírou náboženskou duchovnost. Jako v případě vitalistické estetiky je i teoretický předpoklad formalistické estetiky 20. století obsažen už v Kantově *Kritice soudnosti*, v rozlišení vzněšena a krásna; zatímco krásno zahrnuje formu poznatelnou smysly, která odpovídá lidským schopnostem, a proto se zdá být vhodná k vytrvání našeho úsudku, vzněšeno v pravém slova smyslu nemůže být obsaženo v žádné smyslově poznatelné formě, neboť se líbí ne proto, že ladí smyslům, ale že je v protikladu k jejich zájmům. Vzněšeno v sobě nese transcendenci, jež je povahy morální, nikoli estetické; je dokladem duševní schopnosti, která předčí všechny smysly. A přesto může být tato neadekvátnost předvedena pouze prostřednictvím smyslově vnímatelných forem.

Kant bere příklady vzněšena vylučně v přírodě; problematika formalistické estetiky se však týká existence „vzněšených“ uměleckých forem, tedy forem, které už samy v sobě obsahují faktory sebepřesahování, usi-

lující o to, být čímsi víc než formami. Tento problém souvisí s otázkou antagonismu mezi formou poznatelnou rozumem a formou poznatelnou smysly, a tedy i s řadou různých řešení, což na jedné straně svědčí o bohaté škále úvah na toto téma ve 20. století, na druhé straně o složitých strukturách, v nichž se kříží různé tradice myšlení a různé náboženské a umělecké senzibility. Vedle totiž zmíněných dvou pojmů formy existují nejméně další čtyři, které do této problematiky zasahují: řecká idea formy jako *schéma* (latinsky *habitus*), která se dotýká systému aplikovaného i na činy, anglosaská idea formy jako *shape*, která pochází z téhož germánského kořene jako ta, z níž vzniklo německé slovo *Schöpfung* (tvorba), idea formy jakožto *Gestalt*, německý výraz, jemuž takzvaná „psychologie formy“ přisoudila specifický význam, a *last but not least* kantovský pojem *Form*, chápaný jako podmínka *a priori* vědomí. Abychom se však dokázali zorientovat v této spleti, v níž se k estetice připojují problémy praktické a poznávací povahy, je třeba soustředit pozornost na zásadní otázku, z níž se formalistická estetika 20. století zrodila a z níž se rozvíjí: jaké umělecké formy dovolují estetické zkušenosti formu přesahovat?

### Baroko jako přesahování formy

Hledání umělecké formy, která by už v sobě obsahovala tendenci k sebepřekročení, počíná švýcarským historikem umění Heinrichem Wölfflinem (1864–1945), jehož dílo *Renaissance a baroko*<sup>1</sup> znamená začátek úvah o mezích formy, jímž se posléze zabývala celá řada dalších badatelů.

Podle Wölfflina jsou renesance a baroko protikladné kategorie, charakterizované formálními, kulturními a konceptuálními orientacemi, představujícími absolutní opozici; zatímco renesance respektuje normy a symetrii, baroko je vedeno snahou o hledání výjimečného a neobvyklého. Filozoficky relevantní hledisko tohoto protikladu se nezakládá pouze na kontrastu mezi dvěma různými styly, nýbrž na skutečnosti, že baroko představuje pokus přesáhnout formu: je rozbitím formy, k němuž došlo zcela uvědoměle. Baroko vedené instinktivním odporem k jakémukoli přesnému vymezení, k jakémukoli vnějšímu zobrazení, k jakékoli individuální existenci se snaží pomocí uměleckých prostředků reprodukovat účinek vzněšena: směřuje k nekonečnému, neformálnímu, nevyčerpatelnému. Barokní estetická zkušenost, to je vzruch, který se zmoocí jedince,



a toho, koho uchvátí, svrhne do propasti, v níž je každý individuální život potlačen.

Toto spění k nekonečnu si však nadále slouží uměním. Vzniká tak forma reprezentace, protikladná klasické, kterou Wölfflin označuje výrazem „pitoreskní“. Charakteristická je pro ni především snaha o zachycení pohybu, čehož dosahuje pomocí odstínů, kontrastu mezi světem a stínem, neřetelností kontur, odmítáním symetrie. K tomu ještě přistupuje tlhnutí k neurčitěmu, nepostižitelnému, neomezenému, jež se formálně projevuje zahalováním, zastiřáním, zakrýváním některých podstatných partií, které mají být předvedeny; to, co je pod povrchem forem nebo co je dokonce mimo ně, podněcuje představivost a zavádí ji do úžasných, nekonečných, nevyzpytatelných světů.

Zkušenosť barokní formy však neznamená duchovní osvobození. Naopak podle Wölfflina vede k pocitu uvíznutí v jakési obrovské, tíživé a chaotické mase, která brání individuální akci; ve velkoleposti, mohutnosti, kolosálnosti je obsažena nemožnost pochopit předmět smyslově skrze jedinou percepci. Jednotlivá forma se přizpůsobuje širšímu kontextu, který ji pohltí; například v architektuře nacházíme místo sloupu pilíř, který je vtěsnán do jediné zdi. Mase chybí členitost a hodlá se nepřetržitě rozprostit na vše, co má nablízku. Tam kde nemůže být jednotlivý prvek k mase připojován, vzniknou jeho identické kopie v mnohonásobných replikách, které identitu rozkládají. Wölfflin píše, že barokní forma odkazuje k ideji hmoty viděné jako cosi pastózního, sirupovitého, měkkého; neformenná masa proniká všude. Zde Wölfflin jako by proti klasické formě stavěl ani ne tak jiné pojetí formy, nýbrž hmotu bez formy, která je obdařena nezastavitelným pohybem a odolává tak individuální akci. Podle toho by byl přeměštěn, emfatický charakter barokního jednání, například v divadle, důsledkem obrovské námahy, kterou musí nutně vynaložit ten, kdo nechce podlehnout naprosté malomyslnosti a sklíčenosti.

Tyto úvahy jsou ještě přesněji a důsledněji objasněny v jeho zralém díle *Základní pojmy dějin umění*,<sup>2</sup> kde jsou klasika a baroko považovány za dvě základní formy reprezentace; Wölfflin zde žádá z nich nedává přednost, nýbrž se snaží co nejobjektivněji rozlišit jejich charakteristické vlastnosti. Boj mezi formou a hmotou jako by postoupil místo konfrontaci mezi dvěma různými typy forem, z nichž každá odpovídá určitému pojetí světa. Wölfflin chce právě důrazně upozornit na neoddělitelnost formy a obsahu; formy vizuálního znázornění nejsou ničím vnějším, nýbrž se

stávají téměř podmínkou pro možnost estetické zkušenosti. Zdá se tedy, že Wölfflin chce užívání pojmu „forma“ rozšířit na estetiku, zatímco Kant je omezil na poznání. Podle Kanta se totiž dá hovořit o podmínkách zkušenosti a priori pouze v případě prostoru a času (tedy právě forem smyslovosti) a v případě kategorií (tedy forem rozumu); „estetické ideje“ nemohou zajišťovat obdobnou funkci jako formy smyslové a rozumové, protože se nevztahují podle nějakého objektivního principu k nějakému pojmu,<sup>3</sup> ale výlučně k něčemu subjektivnímu, k pocitu libosti a nelibosti, jehož univerzálnost na smyslovosti nezávisí. Kdežto podle Wölfflina představují klasika a baroko prakticky historická „a priori“: „Ne vše je kdykoli možné.“ Způsob vidění má svou historii. Formy vizuálního znázornění jsou nezávislé na individuální volbě výrazu; vnucují se jednotlivým umělcům, protože ovlivňují jejich způsob vnímání skutečnosti. „Vidění v liniích“ je zásadně odlišné od „vidění ve skvrnách“; „vidění lineární“ a „malířské“ představují dva různé směry smyslového vnímání podobné jako dva různé jazyky. První je lineární a hmatatelné, neboť vidí hranice předmětů, ohmatává jejich obrysy, v pozorovateli vzbuzuje dojem, že se dotýká okraje; druhé je malířské a optické, protože jeho vnímání formy je proměnlivé, nevyhraněné, ruší kontinuitu obrysů, dodává kompozici, světlu a barvám nezávislost. První opěvuje „realitu“ světa, druhé jeho „zdání“. Wölfflin tento protiklad zevrubně a detailně rozlišuje na základě dvou antietických pojetí: způsob lineárního vidění je charakterizován střídáním ploch, způsob malířského vidění hloubkou a překrýváním prostoru; první dává přednost uzavřené formě a absolutní srozumitelnosti, druhé formě otevřené a srozumitelnosti relativní. A konečně klasika má na zřeteli harmonii jednotlivých samostatných prvků, a je tudíž úzce spjata s rozmanitostí, zatímco baroko vede k rozkladu veškeré formální identity a k nastolení jednoty světa.

Tato poslední úvaha nás vrací k Wölfflinově základní estetické intuici, k myšlence, že baroko není forma, která může být kladena vedle formy klasického umění, nýbrž transcendence jakékoli formy. Uzavřená forma – říká Wölfflin – odkazuje všude sama na sebe; a naopak forma otevřená má tendenci sama sebe všude překonávat a chce vypadat jako neomezená. Neustále nás překvapuje, protože vede k rozkladu formy o sobě; například zobrazení trosek, davu, žebračka potrhaneho pláště nebo tváře starce zbrázděné mnoha vráskami nás zavádí do království nepostižitelného a odhaluje nám krásu toho, co není tělesné. Ve Wölffli-



nově pojetí je tedy obsažena velká výzva nejen obvyklé představě krásy, ale i jakékoli formě.

### *Umělecké chění uvnitř formy*

Obdobné tihnutí k přesahům pojmu formy najdeme v díle rakouského historika umění Aloise Riegla (1858–1905), který v pojednání *Otázky stylu*<sup>4</sup> položil základy nového hodnocení ornamentu. Ornament znamená největší a rafinovanější umělecké ztvárnění než plastická reprodukce formy předmětů; Rieglova pozornost se soustřeďuje především na takové ornamentální styly, které, jako styl geometrický nebo arabský, jdou opačným směrem než klasické řecké umění. Zatímco klasické řecké umění se vyznačuje „krásnou životností“, předmětem Rieglova bádání je především jev abstrakce a tendence k neorganičnosti.

Teoretické předpoklady jeho vysokého hodnocení ornamentálního umění jsou ořejmeny v přednáškovém cyklu nazvaném *Historická gramatika výtvarných umění*,<sup>5</sup> vydaném šedesát let po Rieglově smrti. Podle Rieglova názoru nevzniká hlavní podnět k umělecké tvorbě z potřeby napodobovat přírodu, nýbrž z potřeby s ní soupeřit: v přírodě člověk nachází pomíjivost, nahodilost, nedokonalost, a proto má snahu ji nahradit čím si trvalým, dokonalým, nepodléhajícím zkáze. Prvotní estetická zkušenost je tedy spjata s uměleckou tvorbou: jeví se jako zdokonalení přírody; umění starého Egypta představuje nejvýraznější ukázkou této tendence, v níž neorganické má přednost před organickým.<sup>6</sup> Další krok přináší odmítání nejen živé přírody, ale i přírody neorganické; všechny smyslově vnímatelné formy se jeví jako nedokonalé a pomíjivé ve srovnání s duchovní dokonalostí Boha, který přesahuje jakékoli vymezení. Toto radikální popření formy je spjato s židovským monoteismem a jeho vlivem; Židé – píše Riegl – jsou pro dějiny umění významní nikoli díky, která vytvořili, ale těmi, jež nevytvořili. Do počátků civilizace vnesl jeden prvek, který je nejen nekonický, ale i aniformalní, a který byl mnohem produktivnější a plodnější než obrana organické formy: klasické Řecko a renesance – tedy dva vrcholné body organické, vitalistické estetiky – připadají Rieglovi jako dvě krátké epizody v dějinách, v nichž hlavním popudem byl boj proti formě. Byzantské umění, které potlačilo organické motivy, umění pozdně římské, které formu považovalo za nezbytné zlo, umění islámské, jež se ji snažilo

zrušit, to jsou podle Riegla jen příklady konfliktního vztahu mezi uměním a formou, a ten je jedním ze základních aspektů estetické senzibility. Ani moderní umění tomuto konfliktu neujde: podle Riegla začíná kolem roku 1520, kdy se rozšířila reformace a severní Evropu zachvátilo nejbouřlivější ikonoklastické hnutí celého Západu: různé národní směry a školy představují zároveň i kompromisní útvary mezi přetrvávajícími orientacemi organicko-naturalistickými a tendencemi překonat formu.

Tyto obecné úvahy o dějinách umění tvoří základ, na němž je vystavěno nejznámější Rieglovo dílo *Pozdně římské umění*.<sup>7</sup> V polemice s teorií, která umělecké dílo považuje za mechanický výsledek účelu, k němuž je určeno, hmoty, z níž je vytvořeno, a užité techniky, je zde vyslovena teorie tzv. *uměleckého chění* (*Kunstwollen*), namířená právě proti těmto třem prvkům. Umělecké chění je cosi pozitivního a vymezeného, co formě předchází a v jistém smyslu je její podmínkou; z tohoto hlediska se pojem uměleckého chění zdá blízký kantovskému pojetí „formy“, chápané právě jako *a priori*, jako funkce podmiňující vznik uměleckých děl. Wölfflin viděl v baroku přesah formy, kdežto Rieglovo myšlení se zaměřuje spíše na rozpoznání nitra forem: umělecké chění představuje snahu vymezit určitý ryze umělecký prvek ještě před efektivním výsledkem. Riegl má před sebou naprosto konkrétní historický problém – problém pozdně římského umění. Oku zvyklému na umění klasické připadá ošklivé, neohrabané, bez života: Riegl nepopírá správnost tohoto soudu, ale tvrdí, že je třeba dát tyto znaky do souvislosti s uměleckým chěním pozitivně zaměřeným na ošklivost, bezvládnost a nedostatek života. Jinými slovy za pozdně římským uměním je cosi, co přesahuje formální dobrý dojem a radost ze života; člověk by byl v pokušení definovat je termíny ryze náboženskými, dovolat se na křesťanství a na jeho velebení pokory. Ale Riegl nemá ani v nejmenším v úmyslu opustit území estetiky; naopak hodlá rozšířit jeho hranice tím, že do něj vnese zkušenost a senzibilitu, které jsou stejně jako pozdně římské umění klasickému umění cizí.

Vývoj figurativního umění ve starověku prošel – podle Riegla – třemi různými fázemi, z nichž nejzajímavější jsou první (typická pro svět egyptský) a poslední (typická pro svět pozdně římský). Egyptáné přisuzují velký význam obrysu, lnu, kontinuitě ploch: vytvářejí umění, jež může být označeno jako „haptické“, neboť má znaky, které nám zprostředkovávají hmat. Naproti tomu pozdní Římané vyjadřují význam svěcla, akcentují samostatnost postav, starají se především o účinek, jaký budou díla mít na



toho, kdo na ně hledí z dálky: jejich umění by se mohlo označit jako „optické“, neboť nejdůležitější je u něho dojem hloubky. Řecké umění, které obsahuje jak umělecké chění haptické předklasického světa, tak i umělecké chění optické světa postklasického, je tedy jakýmsi kompromisem mezi oběma: vyznačuje se prozaicky „obyčejným viděním“, které se snaží vyvarovat extrémů. Podle Riegla však k něčemu významnému dochází právě u extrémů, kde se prosazuje nepochybné, přesně vymezené umělecké chění: západní umění tedy jako by poznamenaly dva zásadní momenty, haptická neorganičnost a optický iluzionismus.

### *Neorganický styl jako přesahování obrazu*

Riegl sice možná občas váhá mezi odmítáním formy a odmítáním obrazu, avšak mnohem přesnější tezi přináší německý historik umění Wilhelm Worringer (1881–1965), autor nejvýznamnějšího a nejzdařilejšího díla formalistické estetiky z počátku 20. století *Abstrakce a učení*.<sup>8</sup> Worringer zde nejenom oddělil, ale dokonce proti sobě postavil organický obraz a nejčistší a nejradikálnější zkušenost formy, kterou označuje výrazem *styl*. Tím se vyhnul nebezpečí, které hrozilo Rieglovi, že totiž z teritoria umění přejde na pole náboženství, v souladu s dynamikou, kterou popsal Hegel<sup>9</sup> s výslovným odkazem na protestantskou reformaci. Avšak originalita formalistické estetiky 20. století nespočívá samozřejmě v pouhém svém popření, nýbrž v určení *uzněšené* formy, tedy takového typu umění, jež umožňuje přesáhnout jakoukoli formu, typu umění obsahujícího prvky, které poukazují na nedostatečnost formy, aniž však opustí pole estetiky.

Worringer stanoví protiklad mezi estetikou života a estetikou formy naprosto radikálně. Na jedné straně existuje tendence učinit život snažší a intenzivnější, a tu lze označit jako učení (tedy jako připisování vlastních subjektivních pocitů vnějšímu objektu) nebo jako naturalismus (tedy přibližování umění organičnosti, pravděpodobnosti, přirozenému péknému vzhledu). Na druhé straně existuje tendence uniknout svévoli, nahodilosti a násilí životních procesů a přesáhnout zdání, a tu můžeme označit jako abstrakci (tedy požadavek sebe-odcizení, zbavení se strachu ze subjektivity a času) nebo jednoduše jako styl (tedy jako umění, které svůj vlastní výchozí bod nachází v neorganičnosti a obecněji v jakékoli vnější zákonitosti či nutnosti).

Worringer sice přiznává statutu umění oběma tendencím, je však ještě více než Wölfflin nebo Riegl orientován protiklasicky či protirenesančně. Příklady neorganického stylu, které uvádí, jsou samy o sobě velmi signifikantní. Je to především ornamentální styl; Worringer zde přebírá a rozvíjí Rieglovy úvahy, přičemž zdůrazňuje protiklad mezi ornamentem a imitací, které Worringer ani nepřiznává uměleckou hodnotu. V ornamentální abstrakci se vřle přesahovat přírodu projevuje rytm a absolutním způsobem; rostlinné a zvířecí motivy ornamentálního umění nás nesmějí mýlit: i ony jsou podřízeny stylizaci, hledající podstatu reality. Dále je to byzantské umění, které je podle Worringera také plně orientováno na to, aby se vyvarovalo organičnosti a trojrozměrnosti, a volí abstrakci a ploché zobrazení.

Nejoriginálnější Worringerův přínos tkví však v úvahách o gotickém umění; gotika totiž znamená rozhodný krok vpřed, co se zkušenosti neorganického týká, neboť se nespokojuje se statickým, průzračným geometrickým zobrazením formy; gotikou prostupuje tajuplný *pathos*, který tím, že vytváří jakýsi umělý „život“, dodává neorganickému dynamismu „život“ mechaniku obdařenou nepoměrně větší intenzitou, než má přirozený život. V gotickém umění slaví abstrakce své vítězství, protože si přivlastňuje i svůj protiklad, empatický rozměr. Avšak toto přivlastnění zdaleka ještě neznamená harmonickou syntézu; naopak je to spíše znepokojující směr materiality a senzibility, která se organicky umírněnému životnímu pocitu jeví jako „přeměřená bezuzdnost“.<sup>10</sup> Zvrácenost gotiky spočívá v tom, že přesahuje meze organické hybnosti; sotva se totiž energie přenesla do mrtvých linií kamene, získá nekončnou sílu, jež zdolá jakoukoli překážku. Gotika nás tedy přivádí ke zkušenosti formy, která ruší samotný pojem formy chápané jako určitá konfigurace s přesnou identitou. Lze si klást otázku, co je v podobné zkušenosti ještě přítomno „formalistického“; podle mého mínění by se měl zdůraznit nejen charakter „transcendence“, který je společný zakladatelům formalistické estetiky, Wölfflinovi a Rieglovi stejně jako Worringerovi, ale ještě více charakter „vnějškovosti“ jako protiklad jakémukoli druhu organicko-vitalistické subjektivity; energie, kterou jako by v sobě měly gotické katedrály, je naprosto autonomní a na nás nezávislá, dokonce je pro nás určitou výzvou: vytržení, do něhož nás uvádí, nemá nic společného s libostí nebo hrou. Naopak je to něco, bez čeho bychom se pokud možno raději obešli. Zkrátka umělecké chění není subjektu, umělci, vlastní, nýbrž se mu vnucuje jako cizí a tyranské. Cítění, které přesahuje smyslovou zkušenost gotiky, nemá být chápáno jako touha po odhmotně



spiritualitě, ale jako podivnost, záhada chvějícího se kamene. Opět je tedy estetická zkušenost čímsi odlišným od zkušenosti náboženské, neboť je ne-rozlučně spjata s *res*, s věcí, s hmotou. Gotické umění je nesymetrické a ne-centrické; zatímco klasické umění tihne k symetrii a k vymezení středu, gotické se pouští do nekonečného opakování jednotlivého motivu, do bezmezného rozvíjení, které nedochází pokoje. Je zachvácenno jakousi „vznešenou hysterií“, pro níž může pouze v omamných, opojných pocitech nalézat křečovitě a nepřirozeně uspokojení.

Jedním z důsledků neorganické estetické zkušenosti, jak ji popsal Worringer, je odlišné vnímání těla, které ztrácí svou dimenzi autonomieho živého organismu, jež tak oslavovaly akty klasického Řecka: v gotickém umění je šat důležitější než tělo, získává svou existenci a význam nezávisle na tom, co halí. Vítězství neorganického nad přirozeným vrcholí ve zpracování draperií, které jako by byly prodechnuty pohybem, jaký nelze připisovat životu. K prudkým a znepokojivým emocím nás opět přivede směr abstraktního a materiálního.

Wölfflinova neformálnost, umělecké chření Rieglova a neorganický styl Worringerův vyhláší boj proti diskriminačním postupům klasicismu, který z ideje krásy vyloučil produkci subjektů považovaných za nižší, jako jsou mentálně postižení, primitivové a děti, nebo považovaných za odlišné, jako mimoevropské kultury. Teorie formy těchto tří historiků umění otevírá tedy cestu pro estetiku „v širším pojetí“, k níž v průběhu 20. století významným dílem přispěli i mnozí jiní. Například v oblasti psychopatologického umění existuje významné dílo německého psychiatra Hanse Prinzhorna (1886–1933), jemuž vděčíme za pojem „schizofrenický tvar (*Gestaltung*)“,<sup>11</sup> charakterizuje jej formalistický zákon, který nehledá žádnou významuplnou jednotu, a má proto velmi blízko k problémům, s nimiž přišel ornament. A konečně co se vztahu mezi uměleckým chcením a historickou formativní činností týká, nesmíme zapomínat na úvahy japonského filosofa Kitara Nišidy (1870–1945),<sup>12</sup> který je autorem rozsáhlého díla ovlivněného konfrontací západního myšlení a východní tradice.

### *Umělecké dílo jako živá forma*

Všechny tři teorie formy, jimiž jsme se dosud zabývali, mají stýčný bod v hledání formy přesahující renesanční klasicismus, ať už je to forma ba-

rokní, pozdně antická nebo gotická. Stejný záměr nacházíme i u ruského badatele Pavla Florenského (1882–1937), který renesanční pojetí umění podrobil ostré kritice, filosoficky přehodnocující pravoslavnou ikonu. Avšak na rozdíl od trojice západních badatelů je Florenského koncepce estetické zkušenosti mnohem imanentičtější a realističtější. Podle něho se totiž oba antické pojmy formy *eidos* (forma nadmyslová) a *morfe* (forma smyslová) zcela překrývají v ikoně, která se tudíž ani v nejmenším nepotřebuje vztahovat k čemukoli transcendentnímu, protože už sama o sobě je stýčným bodem mezi neviditelným a viditelným, místem, kde se oba světy dotýkají a kde lze pozorovat jejich spojení. Ikona není imitací originálu, nýbrž originálem samotným;<sup>13</sup> zdroje tohoto pojetí tedy nejsou u Platona, který považoval smyslovou formu za ontologicky nižší než formu nadmyslovou, ale u Plotina a v byzantské estetice, pro něž jsou bytí a krása neoddělitelné.<sup>14</sup> Obraz tedy musí být považován nikoli za prosté znázornění originálu, ale za evokaci, za „bránu“, kterou Bůh vstupuje do smyslového světa. Popírat obraz je podle něj totéž jako popírat vtělení ducha, tedy ponechat veškerý fyzický svět napospas temnotám zla a zkaženosti. Originál, platonská idea, připouští v tomto druhu estetické senzibility smyslovou evidentnost: Florenského pojetí představuje konkrétní metafyziku, vizuální teologii, která v ikoně spatřuje sjednocující bod mezi neviditelným světem a světem viditelným.

Podle Florenského dokázala pouze východní církev uchovat ducha této tradice, která sahá až k malbě mumií ve starém Egyptě, zachovala se v helénské kultuře a největšího rozkvětu dosáhla v dílech malířů ikon 14. a 15. století, jakým byl Andrej Rubljov. Naopak římská církev byla deformována už v samotné struktuře svého duchovního života, a to renesanční zkušeností, jejíž světskost nikdy nedokázala skutečně překonat. Západní obrazy, olejomalby na plátnech většinou nemají s nadmyslovým nic společného; zůstávají na povrchu, nedokážou se stát opravdu „formami“ a spokojí se s tím, že podají co nejkriklavější svědectví o sobě samých.

Destruktce formy na Západě souvisí s prosazením lineární perspektivy renesance. Ta se totiž zakládá na kvalitativně homogenním, nekonečném, neomezeném a tedy nerozlišeném a neformálním pojetí prostoru, tedy na euklidovské geometrii, které Kant převedl v podmínku *a priori* zkušenosti. Florenskij se zabývá dějinami perspektivy, její původ spatřuje v divadelní scénografii pozdní antiky a v jejím iluzionismu, který se snaží uniknout jakékoli realitě a nahradit ji fantasmagorickým zdáním: veškeré



formy tak ztrácí svou konkrétnost a jsou vzájemně zaměnitelné. Florenský vynaložil velké teoretické úsilí<sup>15</sup> na to, aby dokázal, že perspektiva absolutně nepředstavuje vidění jednoduchého, přirozeného světa: ani děti ani primitivní národy a dokonce ani starověk nekrešlí podle pravidel perspektivy (přestože nebyla Řekům a Římanům zcela neznámá). Lineární perspektiva totiž vyžaduje povinné psychofyzilogické školení, které plní svou funkci vůči abstraktním požadavkům nového pojetí světa; ničí formu toho, co představuje, protože považuje všechny body prostoru za rovnocenné a bez vlastností a absolutní hodnotu přisuzuje pouze poučenému oku malíře, který je v nehybné pozici (právě jako divadelní divák). Vidění je tak zredukováno na mechanický proces, který eliminuje psychické a dokonce i fyziologické hledisko vidění. Perspektivní malířství slučuje všechna zobrazení světa do jednotné, nerozpletné a neproniknutelné osnovy kantovsko-euklidovských vztahů, soustředěné na vlastní já toho, kdo pozoruje svět netečným, zrcadlovým způsobem.

Proti perspektivní malbě staví Florenský takovou estetickou zkušenost, která do jediného souhrnného zobrazení pojme celou řadu následných vizí, a představuje tedy syntézu smyslových vjemů a myšlenek; protože tato komplexní, rozčleněná jednotka může být považována za *formu*. Není důležité, že znázorňuje i to, co není vidět: vždyť i mnozí velcí malíři západního umění překročili pravidla perspektivy a do jednoho a téhož obrazu zabudovali různé úhly pohledu a různé horizonty. Estetická zkušenost prostoru musí postihnout jeho základní diskontinuitu; světlo, síla, intenzita jsou rozvrženy nerovnoměrným dletem podle dynamických linií, které uměleckému dílu propůjčují jakýsi samostatný život, nezávislý na subjektivitě autora a diváka. Florenský tak dospívá k tomu, že umění považuje za živou formu, za cosi jednajícího (*ergon*): a proto galerie umění, která v sobě kondenzuje přístup filologický a přístup spektakulární, znamená zradu na uměleckém díle; přivádí je do anabiotického stavu, do stavu letargie, z něhož je velmi těžké je vymánit.

Všimněme si, jak v západní tradici pojem *živá forma* nabývá opačného významu než v tradici východní. Poukazuje na to i velmi fundovaná monografie německého badatele Erwina Panofského (1892–1968) *Idea*,<sup>16</sup> kde je inteligibilní forma chápána jako umělcova duchovní představa. Takové je přesné pojetí formy, které vypracoval manýrismus, jenž na jedné straně snižuje význam smyslové formy, neboť tvrdí, že příroda nemůže být nikdy dokonalá, na druhé straně nechává umělecké dílo v naprosté závis-

losti na preexistující přítomnosti ideje v umělcově duši; Michelangelo považuje dokonce „pojem“ za synonymum „ideje“ a domnívá se, že svobodná duchovní představa, již si dělá umělec, tvoří model uměleckého díla; podobně Dürer tvrdí, že dobrý malíř je vnitřně plný „obrazů“ (tedy nadsmyslových forem), a přisuzuje mu tak schopnost, kterou středověk přisuzoval Bohu. Panofsky nastiňuje historii této subjektivistické metafyziky, jejíž počátky nacházíme už u Cicerona a v jeho zrovnoprávnění nadsmyslové formy a *cogitata species* (živá představa v rozumu toho, kdo vytváří umění). Během cesty od Plotína a Augustina k mistru Eckhartovi a Marsiliu Ficinovi ztrácí idea naprosto jak svou nezávislost na niternosti duše, tak svůj vztah ke smyslově vnímatelnému světu; materiální realizace uměleckého díla je ideové představě vždy nepřiměřená, protože materie kladě ustavičný odpor formě, která ji chce přetvářet, a uchovává si v zásadě negativní, nepřátelský a neproniknutelný charakter.

Panofsky tak velmi působivě vymezil estetickou senzibilitu, v naprostém protikladu k tomu, jak ji popsal Florenský: idealistický spiritualismus Západu, který nachází svůj vrcholný projev v manýrismu, je přesným opakem východní imanentistické záliby v trečkách, jejíž nejvyšší realizací jsou malby ikon; u prvních je forma „živá“ v duši umělce, u druhých ve smyslově vnímatelné materii; u prvních se skví v mysli subjektu, u druhých v cizosti věci. Samozřejmě ne každá formální zkušenost Západu musí být svázána se subjektivistickým spiritualismem; například renesance v patnáctém století a klasicismus v šestnáctém užívají různým způsobem pojem „idea“, pro renesanci je idea ideálem chápáním jako zdokonalení přírody, pro klasicismus je viděním přírody očistěné naším duchem. V Panofského pojetí však jsou jak renesanční, tak klasicistní forma jen jakousi odbočkou nebo přípravou na ryzí vnitřní ideu, která existuje pouze v umělcově duši.

Panofského analýza je součástí a doplněním teorií formy, které ji předcházely; také odpovídá na základní otázku, která byla u zrodu formalistické estetiky 20. století: jaké umělecké formy umožňují estetické zkušenosti formu přesáhnout? Po baroku (Wölfflin), pozdně římském iluzionismu (Riegl), gotice (Woringer) se i manýrismus počítá mezi formy, které formu přesahují. Cesta, kterou popsal Panofsky, je ostatně ještě významnější než ty druhé: ukazuje, že spojitost mezi formou a transcendentní se na Západě udržuje i tehdy, kdy je *eidos* považován nikoli za metafyzickou jsoucnost nezávislou na člověku (podle Platona), ale za představu existující v mysli člověka (podle subjektivistického pojetí Cicerona).



Jedna otázka však zůstává otevřená: zastaví se tlhnutí k transcendenci a překračování smyslového faktu, jímž je manýrismus prodchnut, u manýristického umění? Spokojí se s „klikacími se“ obrazy, s proporcí podobnými mortologickými odchylnými? Nebo mu postačí, že snižuje hodnotu nejen přírody, ale i uměleckého díla považovaného, stejně jako přírodní formy, za nevýznamné ve srovnání s *eidos* žijícím v nitru umělcovy duše? Je cílem tohoto procesu estetická zkušenost bez uměleckého díla, na způsob ironického postoje romantického básníka odmítajícího brát vážně své výtvořiny? Nebo je nadále pevně stanoveno rozlišení mezi vitalistickým subjektivismem, který je sám o sobě nepřátelský formě (a k němuž by se dal přirovnat romantismus), a ideálním formalismem manýristismu? Jisté je, že manýristická estetická zkušenost v sobě nese ikonoklastickou tendenci, která teprve nedávno vzbudila pozornost badatelů.<sup>17</sup> A v tomto směru estetické úvahy, s nimiž přišel Panofsky, zasluhují být dále rozvíjeny.

### *Forma jako schéma a historická sekvence*

Formalistická estetika se ovšem nespokojí pouze s úvahami o pojmech *eidos* (forma nadmyslová) a *morfe* (forma smyslová). Její životnost spočívá právě ve snaze zamýšlet se nad formou jinými způsoby, které by nehleděly k protikladu mezi duchem a hmotou, mezi rozumovým a smyslovým, nebo její překonávaly. Z nich si pozornost zasluhují úvahy francouzského historika umění Henriho Focillon (1881–1943), obsažené v pojednání *Život forem*.<sup>18</sup> Focillon zde pracuje s takovým pojetím formy, která je nezávislá na platonické či aristotelické metafyzické tradici; základní charakteristikou formy podle Focillon je vnějškovost. Jak ale uvažovat o vnějším, a neuvést opět v tenatech dialektiky, která je staví do protikladu k vnitřnímu? Klasický starověk nám však nabízí ještě třetí pojem, jímž se otevírá zcela jiný sémanticko-konceptuální horizont, než jaký jsme znali doposud: *schéma* (latinsky *habitus*) odkazuje totiž k představě vnější formy, která může být i abstraktní a rozumová. Ve *schematu* se metafyzický problém rozlišení smyslového a nadmyslového vůbec nevyskytuje: Římané překládali *schéma* jako „habitus, cultus, vestitus, victus, gestus, sermones et actiones“. Společným jmenovatelem těchto výrazů je právě vnějškovost, popisovaná postojem, oblečením, způsobům chování, tančícím

figurám, formám vlády, způsobům života, rétorickým a gramatickým figurám, geometrickým a astronomickým obrázům... a *last but not least* uměleckým dílům. Právě na toto množství významů výslovně poukazuje Focillon, který je chápe jako budování prostoru a hmoty a jehož snahou je neoddělovat činnost od výsledku: intence, představivost, rozumová intuice nejsou ještě formy, protože nemají „tělo“. Extenze, hmota a technika představují zásadní hlediska formy; neexistují umělci bez rukou a zrovna tak neexistují formy bez vnější rozpoznatelnosti.

Focillon, odborník na románské umění, přikládá obecně filosofický význam té estetické senzibilitě, jež má kořeny v římském světě. Právě staří Římané vypracovali totiž pojem *formy* na základě modelu náboženského rituálu a justiční činnosti; forma, tedy vnějšíkové provádění patřičných a předem stanovených úkonů, činí náboženský obřad a právní proceduru realizovatelnými; důležitý není subjektivní obsah těchto činností, nýbrž jejich forma, jež nepotřebuje mít „smysl“, který by jí dodal ten, kdo danou činnost provádí, neboť už sama v sobě obsahuje jistý „smysl“. Focillon objasňuje rozdíl mezi „znakem“ a „formou“; znak odkazuje k čemu jinému než k sobě, kdežto forma vyjadřuje, znamená samu sebe. Podobně jako rituál u starých Římanů je nesmírně flexibilní a poddajná; je to „jakási dutá matrice“, do níž člověk odlévá různé hmoty. Ostatně řecké slovo *schéma* pochází právě ze slovesa *echo*, znamenajícího „mít“.

Formu však rozhodně nelze považovat za pouhý obal, který může obhájnout bez rozdílu cokoliv. Konečnou důležitostí není, co obsahuje, ale jak se proměňuje. Forma má totiž „ducha nepravosti“, jako Proteus se neustále mění, rodí se z proměny a chystá další. Pohyb formy však neznamená transcendenci, ale tranzit, je tedy trvalou, neustávající transformací formy. Focillon tak překonává protiklady mezi klasikou a barokem, mezi dekorací a zobrazením, mezi primitivním a civilizovaným, na kterých ustrnuli teoretikové na počátku 20. století; každý styl totiž (tedy každá formální sekvence, k níž dochází asimilováním dřívějších zkušeností) prochází podle jeho názoru různými fázemi či stavy (experimentálním, klasickým, barokním, akademickým). I zde se u Focillonu projevuje estetická senzibilita typická pro starověký Řím; totiž myšlenka, že se k něčemu novému dospívá odlišným opakováním, obměnou formálního řádu, jehož je třeba se dovolávat; čím více styl klade meze, tím čtunněji z něho vzniknou variace. Z nedostatku formálních pout se rodí imitace, nikoli originalita.