

Formy mají – podle Focillona – vlastní „život“, který je na organickém životě člověka nezávislý. Mezi organickým a neorganickým vidí Focillon vzájemný vliv, přechodné stádium, jímž se na jedné straně biologie rozšiřuje i na „věci“ a na druhé straně se prostřednictvím ornamentu a módy vytváří jakési „umělé lidství“. Formy mají také svou vlastní historii, nezávislou na společenských, politických či ekonomických dějinách: je tedy možné stanovit obdobné a společné rysy u umělců, kteří spadají do různých epoch a různých kultur, kteří nikdy o sobě navzájem neslyšeli, a přesto jsou pevně spjati objektivním, neosobním vývojem forem. Národ, prostředí, nahodlost okamžiku jsou nejen nedostačující, ale dokonce zavádějící a mystifikující pro účely zásadního historického poznání estetických a uměleckých zkušeností. Proti subjektivnímu a organickému citění staví Focillon „cit pro formy“ nezávislý na obrazech a individuálních vzpomínkách, při němž smyslový rozměr („la touche“) a nadmyslový rozměr (inspirace) nemohou být od sebe navzájem odděleny.

Velmi zajímavé rozvinutí Focillonovy formalistické estetiky nalezneme v díle amerického historika umění George Kublera (narozen 1912), s nímž estetické úvahy o formě nabývají konečně celosvětového rozměru. Zamýšlí se totiž jak nad západním a východním uměním, tak nad materiálními výtvory národů nemajících písemné tradice, a vypracovává obecnou teorii „historie věcí“, v níž samotné pojmové nástroje jsou platné pro poznání uměleckých děl stejně jako pro poznání užitekových předmětů. Kubler – jako odborník na umění amerických indiánů, jejichž rukodělné výrobky mají výrazně repetitivní charakter, jména jejich autorů nám nejsou známa a samotné výtvory nejsou vědomě uměleckými díly – je autorem pojednání *Tvar času*,¹⁹ jež představuje zásadní přínos pro filosofické zkoumání nejen dějin umění, ale i dějin různých jiných aspektů kultury. Zavádí totiž kritéria srozumitelnosti časových procesů, která se obejdou bez takových nejasných pojmů, jako je pojem „stylu“, i bez metafor odvozených z biologie, jako je metafora zrození, rozkvětu a zániku určité umělecké formy. Podle jeho soudu je každé lidské dílo víceméně vědomou součástí řetězce obdobných děl nebo ještě lépe – řečeno jeho slovy – „formální sekvence“, procházející stáletími nebo dokonce tisíciletími. Jinými slovy neexistují pravidelné historické cykly, jaké stanovili zakladatelé formalistické estetiky (typu „renesanční, barokní, romantické období“...); formální sekvence, která je třeba po celá stáletí nečinná, může být vždy reaktivována novými technickými možnostmi nebo novými událostmi.

Utváření formálních sekvencí má pramálo společného se zmateným kupením událostí, jež představují dějiny chápané výlučně v chronologickém smyslu. Do historických úvah vnaší Kubler jeden čisté filosofický předpoklad; dynamismus směřující k transcendenci, který – jak jsme viděli – představuje charakteristický rys každé formalistické estetiky, se zde projevuje jednak jako zapojení každé jednotlivé věci do neviditelné řady, kde je svázána s věcmi podobnými, jež jsou před ní i za ní, jednak jako osvobození od empirické chronologie. Věci totiž mají jistý „systémový věk“, který nemá nic společného s věkem chronologickým; důležité je jejich postavení v průběhu formální sekvence, a nikoli skutečnost, zda probíhají zároveň s tou či onou událostí spadající do nějaké úplně jiné sekvence. Kubler tak vypracovává filosofii dějin, která není pouze retrospektivní jako Diltheyova; umělecká díla a obecněji lidské výtvory vůbec jsou jako hvězdy, které vyslaly své světlo mnohem dříve, než se zjevilo pozorovateli. Ani činnost historikova tomuto údělu neujde; signály, které nejprve definoval a pak vyslal do budoucnosti, nemohou nikdy být ani kompletní, ani definitivní. Podle Kublera jsou dějiny stále otevřené; neexistuje nic, co by nemohlo být znovu aktuální; například kdo by si uměl představit, že malby australských domorodců se po tisíciletích stanou počátkem jedné formální sekvence, v níž budou pokračovat někteří malíři 20. století? Kdo by kdy v Héronově báni viděl prototyp parního stroje?

Formální sekvence, *schéma*, umožňuje chápat historický proces z hlediska jeho čerňých os, z nichž každá má svou přesně stanovenou dynamickou racionalitu; do chaotického toku nastávání zavádí existenci problémů a nepřetržitých stupnic řešení provázaných mezi sebou, které po sobě následují v rozpoznatelném pořadí. To však neznamená, že by každý bod sekvence odpovídal nějaké reálné existující věci; řada věcí se ztratila, jiné nikdy doopravdy neexistovaly; důležité jsou historické sítě, v nichž se opakuje jeden a týž rys za postupného obměňování. Počet formálních sekvencí je omezený; jejich trvání může být velmi dlouhé (jako u nástrojů), nebo velmi krátké (jako u módy). Proto se značně liší jejich rychlost; jsou řady, které sestávají ze sevřených formací mnoha operátorů, pracujících současně na řešení jednoho problému, kdežto jiné charakterizuje diskontinuita zásahů. Avšak žádné umělecké dílo neexistuje mimo nepřetržitě sekvence, spojující všechny předměty vytvořené člověkem už od těch nejstarších dob; každá věc má v této soustavě své vymezené postavení; žádný operátor není v tomto *mare magnum* dějin nikdy sám. Všichni aktivní li-

dle jsou navzájem propojeni; jejich existence jsou mezi sebou navždy dynamicky svázány. Věci totiž existují, jako andělé u Tomáše Akvinského, v jisté dimenzi ležící uprostřed mezi věčností a časem; přebývají *in aeterno*, tedy v trvání, jež má počátek, ale nikoli konec.

To, že se podstata umění podle Kublery zakládá na klasifikaci a na šíření věcí, určité zaskočí každého, kdo v estetické zkušenosti vidí „vnímání formy“, jež se zastaví u jednohlavého uměleckého díla a ocení je. Zdá se, že pro Kublery je starost o zajištění společenské vazby se zprostředkováním věcí, důležitější než sama estetická zkušenost; z jiného pohledu může být jeho teorie interpretována jako převažující profesionální vidění sběratele nad amatérským viděním znalce. Ve skutečnosti v problematice formy soustřeďuje zvláštní pozornost na jev opakování a senzibilitu, která je s tím spjata. *Schéma* se latinsky řekne *habitus*, z čehož se vyvinulo „abitudine“, „zvyk“; v teorii formální sekvence se pozornost zaměřuje nikoli na originál, ale na kopii. Teprve replikování přináší smysl; kdyby se nikdy nic neopakovalo, nebylo by nic rozpoznatelné. Kubler nevidí podstatu estetické zkušenosti v originalitě, která tvoří z něčeho, nýbrž v drobné obměně; podle jeho mínění neexistují žádné zcela nové operace, ale zároveň není ani možné provádět takovou operaci, která by byla naprosto totožná s jinou. Vyplývá z toho, že lidské počínání je ve všech svých projevech zásadně *rituální*, zcela formované logikou odlišného opakování. Lidská existence je uspořádána podle neviditelné mnohohrstevné sítě zvyklostí. Originalita je rozkladná; opakování představuje ochranu. Podle Kublery jsou velké změny spíš zdánlivé než reálné; při důkladném rozboru se jeví jako drobné obměny v opakování. V kterémkoli okamžiku je originalita limitována těsnými hranicemi; žádná invence nepřekoná potenciál své doby. Každý okamžik je téměř přesnou kopií okamžiku předchozího; nic nového nenaslává okamžitě.

Ale jestliže se vše děje prostřednictvím odlišného opakování, jak si potom vysvětlíme počátek a konec věcí? Může existovat prvotní předmět, který otevře novou formální sekvenci? Jak lze nějakou věc definitivně vyřadit, aniž byla nahrazena svou vlastní, jen nepatrně odlišnou kopií? Jakým způsobem dochází ke kroku od poslední kopie staré řady k prvnímu článku řady nové? Podle Kublery je výskyt prvotního předmětu výjimečným, pomíjivým, tajuplným a nepochybně nebezpečným jevem; mnohdy je způsoben poruchou v přenosu, náhodnou interferencí. V každém případě nutí k revizi celé minulosti, kterou však nelze provést okamžitě, nýbrž mu-

si být dostupná; nejprve se tento prvotní předmět musí promístit s předchozími danostmi, které je proto třeba znovu probrat a uspořádat. Tedy i v tomto případě je rozkol, přelom, diskontinuita jen iluzí; rozpoznání originality vyžaduje dlouhou průpravu, která postupuje podle dobře známých a vyzkoušených pravidel. Neméně paradoxní je i konec formální sekvence; jistě, občas dochází k traumatickým vnějším událostem, jako bylo dobýtí Mexika Španěly, které přimutí obyvatelstvo používat techniku a napodobovat vzory, jež jsou jim cizí. Kubler však bysře namítá, že domorodé výtvary spadaly do formální sekvence započaté teprve nedávno, kdežto Španělé přinesli do Ameriky „věci staré“, tedy manufakturní a stovební techniky, které v Evropě sahají do středověku. Rozhodnout se něco vyřadit není snadné; vyhodit cokoli do odpadků nebo na smetiště jde jakoby proti základnímu zvyku lidské společnosti – uchovávat „staré věci“. Někteří vědci vysvětlovali fenomén vyřazování na základě pojmu „estetické únavy“ (tedy spojení nudy a opovržení, které zplodí zvyk). Ale podle Kublery svět věcí nemá nikdy žádný opravdový konec, pouze přerušeni, které může trvat i celé tisíce let. Neohraničené trvání formálních sekvencí má jediného nepřitele, a tím je ikonoklasmus. Západní dějiny jsou plné ikonoklastických explozí, od Savonaroly Florencie po plenění Říma v roce 1527 a po moderní funkcionalismus... Zdá se, že ikonoklasmus je také chronicky se opakujícím rituálem; třeba ani on neunikne logice odlišného opakování.

Forma jako etiketa

Formalistická estetika se netýká pouze objektů, ale i subjektů, tedy je-dinců; proces formování, to znamená jakéhokoli utváření podle preexistujícího modelu, zahrnuje i chování, způsob jednání, životní styl. Ostatně prvotní význam pojmu *habitus* se vztahuje právě k chování. Byzantský a papežský dvůr už ve středověku předepisovaly velmi ritualizované počínání. Avšak teprve za renesance a hlavně pak v 16. a 17. století se proces civilizace jeví jako vypracovaná pravidla etikety, „dobrých způsobů“ a „společenského chování“. Tak se zrodila jakási „umělá lidská společnost“, ve které se základní hodnota přepisuje sebeovládání a stylizovanému jednání. Význačným badatelem v oblasti této estetiky obřadních forem je německý sociolog Norbert Elias (1897–1990), jehož dílo lze brát jako apli-

kaci pojmu *schéma* na historický svět společenských vztahů. Ve svém pojednání *Dvorská společnost*²⁰ dokazuje, že formální postoje ve Francii za *ancien régime* nejsou zdaleka jen dekorativní nadstrukturou, nýbrž jsou nosným pilířem „logiky prestiže“, nad jiné účinné. Jinými slovy jsou estetika a politika neoddelitelné: dvorská společnost představuje nesmírně pevnou a soudržnou stavbu, v níž si nelze udržet vyšší společenské postavení, pokud se na veřejnosti okázale nereprezentujeme. Přepych má naprosto veřejnou, oficiální dimenzi, která utváří i dokládá postavení a moc dotyčného. Chování musí být funkční vůči dynamickému systému, v němž jsou jedinci, vystavení nelidskému soupeření a trvalému společenskému tlaku, ustavičně objektivně hodnoceni; jako by existovala jakási neviditelná „burza hodnot“, na níž stálým předmětem hodnocení není zboží nebo podnikání, ale osoby; jejich „vzestup“ nebo „pokles“ není vůbec náhodný či svévolný, ale závisí na určité racionalitě, která na ně činí stejný nátlak jako racionalita ekonomická nebo vědecká, která se soustřeďuje především na zjišťování výkonnosti jedince. Práce, kterou Elias vykonal na poli estetiky chování, má tedy velmi blízko k Rieglově a Worringerově zkoumání ornamentu: v obou případech se v dimenzích, považovaných za pouze vnějšíkové a povrchní, ne-li dokonce frivolní, odhalují niterné významy, které se dotýkají podstaty duchovních záležitostí a společenských vztahů.

V díle *O civilizačním procesu*²¹ jsou však předmětem Eliasova zkoumání změny ve zvycích, ve státní struktuře a v senzibilitě, které v moderním věku daly vzniknout společnosti založené na sebeovládání. Civilizace „dobrých způsobů“ požaduje totiž složitý, citlivý proces vnitřního utváření, který zasahuje nejinimnější část osobnosti. Aby mohl člověk do „světa“ vstoupit a sehrát v něm významnou úlohu, musí prodělat dlouhou, nesnadnou cestu duchovního třibení a zdokonalování, spočívajícího na ovládnutí emocí a znalostech formálních a symbolických předpisů. Mezi aristokratickou a měšťanskou společností je však přece jenom rozdíl: zatímco v aristokratické společnosti je „dobré chování“ požadováno s odvoláváním na běžnou prozíravost (dobré jméno, vážnost, spolehlivost), ve společnosti měšťanské se z těchto požadavků stává absolutní mravní zákon, který jedinci diktuje jeho vlastní nitro (svědomí, hlas nitra, ryzí vůle). Tím by aristokratická společnost jako zásadně „estetická“ mohla stát proti společnosti měšťanské jako zásadně „etické“. Ale nepřipadá mi, že by Elias dospěl k tomuto závěru, jeho zájmem bylo především dokázat kontinuitu procesu západní civilizace.

V této souvislosti by mohlo být užitečné připojit dvě poznámky. První se týká hluboce odizolujícího a zvěčňujícího charakteru mechanismů a dynamiky aristokratické společnosti, jejíž členové nejsou tvůrci zboží ani správci kapitálů, ale něco na způsob „živých peněz“ a jejich údělem je ustavičná sebevalorizace. Tento stav podle mého názoru předjímá společnost mediální a vysvětluje kouzlo Eliasových analýz a materiálů, které zkoumal;²² současná společnost se totiž víc podobá dvorské společnosti než kapitalistické 19. století.

Druhá poznámka se týká pojmu jedince. Stejně jako podle Kublery musí každý předmět být zařazen do nějaké formální sekvence předmětů podobných, tak podle Eliase jedinec existuje uvnitř řetězců vzájemných závislostí, jimiž je podmíněno jeho chování. Konceptuální model, který klade samostatný subjekt do středu mnoha kruhů, je podle Eliase zcela iluzorní; každý je totiž článkem větších útvarů, které ho přesahují, a jeho jednání napodobuje preexistující modely chování.²³ I z tohoto hlediska se Elias jeví jako významný myslitel *schématu*, rituální formy; sjednocuje a doplňuje Focillonovy a Kublerovy vývoody na základě velmi bystrých, zevrubných rozborů formálních svazků, spojujících jedince mezi sebou.

Forma jako Gestalt

K úsilí estetiky 20. století překonat protiklad mezi *eidos* a *morfe*, mezi nadmyslovou formou a formou smyslovou, významně přispěl psycholog umění německého původu Rudolf Arnheim (narozen 1904), který na estetiku aplikoval pojem *Gestalt*, s nímž pracuje psychologie formy. Ve svém pojednání *Umění a vizuální percepce*²⁴ vypracoval pojem *konfigurace* (*shape*); pod tímto termínem chápe primární, nejjednodušší způsob vnímání. Percepce není pouze záležitostí smyslu, která by se teprve po prodělaném procesu zvešeoobecnění stala pojmem, ale už od počátečního okamžiku představuje zvešeoobecnující pojmovou formaci. Vidím-li například psa, okamžitě jej vnímám v jeho „psovitosti“. Arnheim tak postupuje v opačném směru než Panofsky a všichni tři zakladatelé formalistické estetiky: nehledá „vznešenou“ formu přesahující formu smyslovou, ale už v samotné smyslové formě nachází stránky, díky nimž se účastní těch nejabstraktnějších a nejvyšších duchovních činností. Vnímání spočívá ve formování „perceptivních pojmů“; každé vnější vidění je zároveň již viděním

vnitřním. Vnitřní vidění pojímá předmět jako trojrozměrný celek, jehož konfigurace je konstantní a neomezuje se na nějakou zvláštní projekční stránku. Konfigurace neposkytuje žádné informace o jednotlivém předmětu, nýbrž o kategorii, k níž předmět náleží: nejde o formu jedné určité věci, ale o formu celého druhu věci: blíží se pojmu *schéma*, od něhož se odlišuje větším zdůrazňováním aktivní stránky zkušenosti. Arnheim neklade takový důraz na opakování, *pattern*,²⁵ ale spíše na zkoumání světa, na zjednodušování, na globálnost a podstatu zkušenosti.

Konfigurace však není nic jiného než bezprostřední okamžik vidění: vede ní a zároveň s ní vzniká obraz jako *forma (form)* se zvláštním obsahem. Pouze s formou se dostáváme do okruhu pravého, skutečného umění, do transformace objektu v obraz. V souvislosti s tím Arnheim ostře kritizuje umělecký naturalismus, který v obraze vidí naivní imitaci skutečnosti. Například posmrtné masky a sádrové odlitky nemají podle jeho názoru formu, protože nejsou výsledkem invence: naturalistická tendence, která se v západním umění prosazovala od dob renesance s nástupem perspektivy, opomíjí rozdíl mezi skutečností a obrazem a dlo považuje za pouhou repliku toho, co vnímá oko umělcovo. Specifičnost umění netkví ve vymyšlení námětu ani konfigurace, ale formy; jeho podstatou je právě imaginace, kterou Arnheim definuje jako činnost, jež umožňuje převést věci do obrazů. V této souvislosti zavádí jeden pojem, který má pro další vývoj formalistické estetiky zásadní význam: pojem *médium*. Každá forma musí být odvozena od určitého média, v němž se vytváří obraz: k niternému formálnímu vztahu nedochází mezi obrazem a reprodukovanou věcí, jak se domnívá naivní naturalismus, nýbrž mezi obrazy náležejícími k jednomu jedinému médiu: například vedutu Velkého kaňonu musíme porovnat s jinými krajinomalbami, chceme-li posítnout její formu. To však neznamená, že každé médium je uzavřené do sebe; podle Arnheima lze jedno médium převádět na druhé. Ale aby k tomu došlo, je třeba znát obě média: Leonardovy vědecké kresby jsou významným příkladem převodu vědeckého poznání do umělecké podoby. Takto může být jakýkoli abstraktní úsudek převeden do vizuální formy a tím se stát autentickou součástí vizuální koncepce: ve stati *Vizuální myšlení*²⁶ pojímá tuto spojitost ještě vyhraněněji a tvrdí, že veškeré myšlení má zásadně vizuální původ. Tím se staví na opačný pól než obránci estetiky vzněšená: je naprosto nemyslné hledat formy, které přesahují smysly, protože už sama duchovní činnost je především smyslová a formální.

Estetická forma a teologie

Viděli jsme, jak jsou problémy formalistické estetiky 20. století hluboce zakořeněny v četných aspektech náboženské senzibility nejrůznějších vyznání: neikoničnost a ikonoklasmus jsou postoje, které mají původ v hebraismu, islámu, v radikálních tendencích protestantství; ikonodulie je naopak těsně spjata s byzantsko-ortodoxní tradicí. Ale tím přehled vztahů mezi náboženstvím a estetikou nekončí. Z hlediska formalistické estetiky zde působí dva zvláště významní autoři: Švýcar Hans Urs von Balthasar (1905–1988), autor katolické teologické estetiky, a Angličan indického původu Ananda K. Coomaraswamy (1877–1947), který objasnil estetické předpoklady asijských náboženství v jejich návaznosti na evropskou kulturu. U obou je patrná tendence k teofanii, opírající se o pojem formy.

Ve svém monumentálním díle *Sláva. Teologická estetika*²⁷ vychází Balthasar právě z výrazu *Gestalt*, který se stal názvem prvního svazku *Vnímání tvaru (Schau der Gestalt)*. Balthasarovi stejně jako Arnheimovi slouží pojem *Gestalt* k ráznému překonání potíží daných metafyzickým pojetím formy; za prvé spojil oba aspekty formy nadmyslové a formy smyslové (*species = forma*) a za druhé pod nový pojem *Gestalt* zahrnuje i ta hlediska, která formu přesahují, protože se týkají zkušenosti s krásou, nem jako událostí, děním, průnikem světa (*lumen = splendor*). Tyto protikladné charakteristiky estetické zkušenosti se spojují právě v pojmu *slávy* (hebrejsky *kabod*, řecky *doxa*), přisuzované ve Starém i Novém zákoně Bohu; pojem *slávy* v sobě zahrnuje jak krásno, tak vznešeno, jak formu chápanou jako zprostředkování posvátných textů a církevní instituce, tak přesah formy chápané jako vytržení, extáze, uchvácení neviditelným. Katolicismus by tak byl nositelem jisté náboženské senzibility, která překonává jednostrannost ortodoxní teologie (která je příliš rituální a obřadná) i protestantismu²⁸ (příliš aktualistického a energického). To však zdaleka neznamená nějaké tůňnutí k náboženskému synkretismu s estetickým pozadím: podle Balthasara je pouze křesťanství estetickým náboženstvím v pravém slova smyslu, neboť jenom v něm se Bůh jeví jako *forma*, jenom v něm se historická forma nestaví proti nekonečnému světu: zkrátka křesťanská teologická estetika obsahuje radikální objektivismus, který stojí proti ryzí protestantské niternosti, vzdálené jakékoliv vnějškovosti, i proti veškerému metahistorickému mysticismu.

Podle Coomaraswamyho je v indické esteticko-náboženské senzibilitě svět považován za formu Boha: sanskrtský výraz *nana-rupa* chápe *nana* (jméno, formu, bytí, *eidos*) a *rupa* (jev, hledisko, zdání, tělo) v jejich jednotě.²⁹ Estetická zkušenost probíhá jako skutečné ztotožnění umělce a modelu, pozorujícího a pozorovaného, diváka a díla. Coomaraswamy tak proti sobě staví východní a západní způsob vnímání: zatímco na Západě jsou život a forma, organické a neorganické chápány jako protichůdné a neslučitelné, na Východě probíhá zkušenost s realitou v jediném aktu, nerozlišujícím mezi polem smyslově vnímajícího a nevnímajícího. Západ dává na jedné straně vzniknout zvrácenému idealismu (který se například projevuje ikonoklastickým odmítáním smyslově poznatelné formy),³⁰ na druhé straně plodí zarážející nečitelnost (jejímž důkazem je funkcionismus, slepý a hluchý k veškeré kráse); naproti tomu na Východě jsou estetičnost a užitečnost harmonicky mezi sebou spjaty. Zatímco západní moderní umění, jež se zrodilo z renesance, dává přednost lidské formě a je vedeno snahou o naturalistické imitování, díla orientálního umění větší nou neusilují o podobnost s něčím vnějším, snaží se nalézt Boha v kameni a v barvách spíš než v těle a nějaká biologická pravděpodobnost je vůbec nezajímá.

Forma mezi médii a vzněšenem

Jestliže Marcusovo dílo znamená přechod vitalistické estetiky od metafyziky k politice, pak dílo kanadského badatele Marshalla McLuhana (1911–1980) značí přechod formalistické estetiky od filosofie umění k filosofii médií. McLuhanova kniha *Jak rozumět médiím*³¹ přináší nesmírně významný zvrat právě v tom, že problémy estetické formy nahlíží ve vztahu s médii.

Východiskem je brilantní zveřejnění a rozšíření Wölfflinovy teorie o formách reprezentace (klasicke a barokní); také McLuhan rozlišuje dva základní způsoby percepcí: první je homogenní, jednoduchý, lineární, vizuální, hierarchický, explozivní (těsně spjatý s alfabetickým písmem, s tiskem, fotografií, rozhlasem, kinem a automobilem), druhý je pluricentrický, účastnický, haptický, okamžitý a implozivní (odpovídá elektrickému proudu, telegrafu, telefonu, televizi a počítači). První forma je typická pro médium „horké“: rozvíjí jediný smysl, zrak, až po vysoký stupeň de-

finice, který značně omezuje uživatelskou možnost účasti; je nabito údaji obsahujícími uniformní, mechanické užiti. Druhá forma naopak náleží „chladnému“ médiu, které má nízký stupeň definice, a proto vybízí k aktivnímu zásahu uživatele;³² toto médium je konfiguraturní, „gestaltické“, totalizační, spojené s orálním projevem, mnohosmyslové. „Horká“ média ovlivnila moderní věk (od renesance dál), ale ten je pouhou vsuvkou mezi dvěma věky „chladnými“, mezi věkem orálním, kmenovým, primitivním a našim dnešním věkem elektrickým, jehož je McLuhan nadšeným interpretem. Různé formalistické estetiky, o nichž jsme doposud hovořili, stanovovaly alternativu ke klasicce v některé z formálních dimenzí minulosti (barokní, gotické, byzantské...) nebo ve formální dimenzi okrajové (primitivní, dětská, amerických indiánů...); podle McLuhana od uniformní, homogenní lineární mechanické věku odvedl především hlavní směr západního technologického rozvoje, který radikálně změnil orientaci, otvírající cestu nové, zásadně estetické a vysoce kreativní éře.

Co to ale vlastně je médium? Na první pohled by se dalo definovat jako určité historické „a priori“ v kantovském smyslu, tedy jako forma, která podmiňuje zkušenost určité epochy; z tohoto hlediska je obsah, poselství, které předává, naprosto sekundární a podřadné. Podle McLuhana je formotvorná moc média v něm samém; jak prohlásil v jednom zvlášti zdařilém výroku: „Médium je poselství.“ Vedle této definice existuje ještě jiná, která kladé důraz na vztah mezi formou a vnějškovostí: médium – říká McLuhan – je extenze nás samotných, našich smyslů a perceptivních schopností; technologicky reprodukuje procesy, které jsou člověku vlastní, ale zároveň je činí pro něj nepoznatelné. Každá extenze je něco jako usnutí, narkóza, amputace: už to nejsem já, kdo cosi cítí, nýbrž technologická extenze mých schopností cítí namísto mě. Technologie se tedy staví proti mně a já v ní nepoznávám svou extenzi, nevidím v ní cosi, co je mé; je idolem, který převzal mé místo. S příchodem elektrických médií jsme svůj centrální nervový systém postavili vně nás samých. Jak se z tohoto technologického šoku dostat? Zde se objevuje třetí aspekt média, jímž se liší od formy „a priori“: jeho tendence se křížit. Média nezustávají uzavřena do sebe, nýbrž na sebe navzájem působí, narážejí do sebe a vytvářejí nečekané efekty. Zkrátka média mají mnohem rychlejší a překvapivější dynamiku než tradiční estetické formy.

Ve své poslední knize *Zákony médií*³³ nám McLuhan nabízí ještě mnohem zajímavější panoráma tohoto vývoje, který probíhá ve čtyřech fázích:

první z nich, rozmach, spočívá v posílení některého aspektu určité situace, při němž dojde k extenzi jednoho smyslu: při druhé fázi, znehodnocení, se minulá situace vzhledem ke svým vnitřním zábranám stane neúčinnou; ve třetí fázi, nové zhodnocení, začne něco, co už dávno zastaralo, opět sloužit; a konečně ve čtvrté fázi, převrácení, se vytvoří nová konfigurace, která má rysy podobné, jako měl výchozí moment, a zároveň i opačné. Na základě této čtveřice McLuhan interpretuje řadu jevů současného života. Z hlediska formalistické estetiky tkví význam této teorie v tom, že je opět zdůrazněna souvislost mezi formou a transcendencí; formy nejsou uzavřeny do sebe, nýbrž jsou neustále hnány pohybem, který je přesahuje. Jednou z McLuhanových zásad je objasnění faktu, že tento pohyb není jednosměrný, nýbrž může mít nekonečně mnoho různých konfigurací.

Najde se však jen velmi málo myslitelů, kteří sdleží McLuhanovo nadšení novými médii. Naopak se proti nim znovu vzmáhá ikonoklastický postoj, který na smyslové formy hledí podezíravě,³⁴ a z toho plyne obnovený zájem o pojem vznešena. Francouzský filosof Jean-François Lyotard (narozen 1925) vidí v avantgardním umění projev vznešena v pravém slova smyslu; toto umění totiž zásadně nedůvěřuje krásnému vzhledu forem a hodlá stvrdit přítomnost toho, co se vymyká reprezentaci.³⁵ Lyotard však odmítá spiritualismus, k němuž vede ikonoklastické hnutí (jak jsme viděli například v souvislosti s pojmem formy jako ideje v Panofského rozboru); uznává sice, že cílem vznešena je umožnit zkušenost s absolutnem na základě nedostatečnosti formy, avšak nehodlá opustit území imanence. A tak Lyotard nakonec dospívá k tomu, že avantgardnímu umění přisuzuje paradoxně úkol vyjadřovat imaterialnost vznešena prostřednictvím materie: tato materialnost musí být nutně „minimální“. Tajemství vznešena, jehož největším vykladačem byl Kant, spočívá právě v tom, že přes smyslové poznatelné odhalujeme cosi, co nemůže smyslově poznatelné předsézt ve formě. Estetická zkušenost přesahuje smyslovost, ale odmítá bloudit v mlhách transcendentna; je plně soustředěná na potvrzení přítomnosti čehosi nepojmenovatelného, co smyslovým vjemům uniká, ale co se může projevit pouze prostřednictvím smyslových vjemů. Lyotard to popisuje jako „neutrum“, „šed“, „blanck“, co „přebývá“ v odstínech zvuku, barvy nebo hlasu.³⁶

Od imaterialnosti k virtualnosti je jen krůček; nezdá se totiž, že by dosavadní estetické úvahy věnované virtualitě přinesly nějaké nové pojetí

formy. Člověk se stěží ubrání dojmu, že estetika formy stejně jako estetika života skončila ve slepé uličce. Tento dojem vzniká právě probloubením McLuhanových a Lyotardových tezí: McLuhan a Lyotard představují dva protichůdné způsoby chápání vztahů mezi médii a uměním: tam, kde první z nich vidí vzájemné ovlivňování a interakci, spatřuje druhý naopak protikladnost a neslučitelnost. Oběma však leží na srdci základní problém každé formalistické estetiky: jak uvažovat o formě a nenechat se přitom strhnout jejím pohybem k transcendenci? A pokud je to nevyhnutelné, jak uvažovat o „přesahování“ imanentním způsobem? Zatímco se oba snaží přinést odpověď na tyto otázky, mění se celé pole problematiky, v němž se pohybují. V „unifikovaném sensorickém orgánu“, který překračuje meze dílčí formální zkušenosti, vidí McLuhan cíl svého bádání; interakcí všech smyslů dojde k propojení, jímž se zkušenost sjednotí. Lyotard vidí v „entuziasmu“ nejvyšší způsob vznešena, v němž se ztroskotané snahy o reprezentaci převrátí v silně energetickou zkušenost neomezena.³⁷ Tím se však estetika formy uzavírá a otevírá se nová kapitola estetiky citění.

Poznámky

- ¹ H. Wölfflin, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München 1888.
- ² Id., *Kunstgeschichtliche Grundgedenke. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* (1915), ed. J. Gantner, Drsdn 1983.
- ³ I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, cit., 57, pozn. 1 (čes. *Kritika soudnosti*, Odrn, Praha 1975).
- ⁴ A. Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamente*, Wien 1893.
- ⁵ Id., *Historische Grammatik der bildenden Künste* (1897–98 a 1899), ed. K. W. Schwobla a O. Pacht, Graz-Köln, 1966.
- ⁶ V pozornosti, jakou věnuje Riegl vztahu mezi organickým a neorganickým v umění, lze spatřovat vliv Schellingův.
- ⁷ Id., *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Wien 1900.
- ⁸ W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, München 1908.
- ⁹ Hegel ve svých přednáškách o estetice skutečně přináší filosofické ospravedlnění ikonoklasmu. Tvrdí, že následně po reformaci počinuje duch potřeby být uspokojován pouze svou vlastní niterností, a proto odmítá jakékoli smyslově vnímatelné zobrazení; umění tak dospívá v náboženství k vlastnímu překonání. Tento přechod je už ostatně obsažen v třetí a poslední formě jeho základní principu spočívá tudíž v povznesení ducha k sobě samotnému.
- ¹⁰ Id., *Formprobleme der Gotik*, München 1911.
- ¹¹ H. Prinzhorn, *Bilderei der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Berlin-Heidelberg 1923.
- ¹² K. Nishida, *Nishida Kitaro zenshu*, in: *Opera omnia*, Tokio 1947, sv. X.
- ¹³ P. Flourenskij, *Ikonostas* (1922), Moskva 1994.

- ¹¹ S. Averintev, *Poetika rannebizantijskoj literatury*, Moskva 1977.
- ¹² P. Florenskij, *Obratnaja perspektiva* (1922), in: *Trudy po znakovym sistemam*, III, 198, 1967 a *Analiz prostirannosti v chudožestvenno-izobrazitel'nykh proizvedenijach* (1921–24).
- ¹⁶ E. Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig–Berlin 1924.
- ¹⁷ A. Chastel, *The Sack of Rome 1527*, Princeton 1983.
- ¹⁸ H. Fouillon, *Vie des formes*, Paris 1934, (čes. *Život tvarů*, S.V.U. Mánes, Praha 1936).
- ¹⁹ G. Kulter, *The Shape of Time. Remarks on the History of Thing*, New Haven 1962.
- ²⁰ N. Elias, *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*, Neuwied–Berlin 1969.
- ²¹ Id., *Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. I. Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes. II. Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation*, Basel 1939.
- ²² Například současný zájem o takového myslitele, jako byl v 17. století jezuita Baltasar Gracián, autor nejznámějšího pojednání o společenském chování z doby baroka *Oracolo manuale*, může být srovnáván s významem, který má v dnešní kapitalistické společnosti konkurenční reklama a tvorba image, (čes. *Přiruční orákulum a umění moučrosti*, Votobia, Olomouc 1998).
- ²³ N. Elias, *Die Gesellschaft der Individuen*, Frankfurt a. M. 1987.
- ²⁴ R. Arnheim, *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*, Berkeley–Los Angeles 1954.
- ²⁵ Zkoumání *pattern* v dekorativním umění se věnoval E. H. Gombrich v *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*, Oxford 1979.
- ²⁶ R. Arnheim, *Visual Thinking*, Berkeley–Los Angeles 1969.
- ²⁷ H. U. von Balthasar, *Heirlichkeit. Eine theologische Aesthetik*, v pěti svazcích, Einsiedeln 1961–69.
- ²⁸ V protestantismu rozlišuje Balthasar nejméně tři rozdílné postoje vůči estetice: za prvé filozofický postoj v klasickém, humanistickém a liberálním smyslu Hegelově, za druhé antestetický postoj Kierkegaardův a konečně za třetí filozofický postoj ve smyslu antiformálního a dynamickém K. Bartha a G. Nebeja. Pouze tuto poslední tendenci Balthasar ve svém díle částečně uznává.
- ²⁹ A. K. Coomaraswamy, *Selected Papers. Traditional Art and Symbolism*, Princeton 1977.
- ³⁰ I v Orientě (ve starém indickém umění, v buddhismu, v perském umění) se nacházejí nekonvenční směry, ale ty podle Coomaraswamyho nemají onu striktnost a absolutnost, jakou mají na Západě, právě proto, že pojem formy jako *nama-rupa* vylučuje jakýkoli protiklad mezi smyslovým a nadsmyslovým světem.
- ³¹ M. McLuhan, *Understanding Media*, New York 1964, (čes. *Jak rozumět médiu*, Odeon, Praha 1991).
- ³² Obdobný požadavek na účast uživatele nacházíme v portikách a v dílech, která podrobil zkoumání U. Eco v *Opera aperta*, Milano 1962.
- ³³ M. a E. McLuhanovi, *Laus of Media. The New Science*, Toronto 1988.
- ³⁴ Tento postoj velmi energicky zastává G. Debord v *La société du spectacle*, Paris 1967.
- ³⁵ J.-F. Lyotard, *Après le sublime, état de l'esthétique*, in: *L'inhumain*, Causseries sur le temps, Paris 1988.
- ³⁶ Id., *Antina minima*, in: *Moralités postmodernes*, Paris 1993.
- ³⁷ Id., *L'enthousiasme. La critique kantienne de l'histoire*, Paris 1986.

Kapitola třetí Estetika a poznání

Estetická pravda a autoreferenčnost

Estetika života a estetika formy, jimiž jsme se zabývali doposud, mají obě původ u Kanta. Nic takového však nelze říci o estetice poznávací, tedy té části estetiky 20. století, jež považuje umění za nositele pravdy, jeho úkol v zásadě za gnozeologický stejně jako hodnotu, kterou mu přisuzuje. Kant totiž tuto eventualitu výslovně odmítá; podle jeho názoru estetický soud nepřináší o objektu vůbec žádné poznání (ani nejasné); ani soud o krásnu, ani soud o vznešenu si nemohou činit nárok na poznání předmětu.¹ Různí jiní filosofové 18. a 19. století však byli odlišného názoru; Baumgarten, zakladatel estetiky jako samostatného oboru, ji považuje za tu část gnozeologie, která se zabývá smyslovým poznáním, na rozdíl od logiky, týkající se poznání rozumového; Schleiermacher vrať estetice poznávací funkci a klade přitom důraz na úlohu, jakou umění sehrálo v poznávání zvláštního; a konečně podle Hegela je umění spolu s náboženstvím a filosofií momentem absolutního ducha, a představuje tudíž jeden z nejvyšších historických projevů pravdy.

Tato tendence zaznamenává silný rozvoj ve 20. století. Mimořádný úspěch fyzikálních a přírodních věd ubírá filosofií na významu a kreditu, což u mnoha filosofů vyvolává proti nim reakci; kladou si otázku, zda tyto vědy skutečně mají monopol na vědění, jak se domníval Kant. Ještě větší nebez-

pečí hrozí filosofii rozšířením vědeckých metod na obory s humanistickou tradicí: rozvoj psychologie, antropologie a semiotiky jako by odebíraly filosofii obecně a estetice zvlášť celá vědní pole. Místo zájmu o skutečně filosofické novinky, které humanitní vědy přinášejí, nastupují různé strategie reagující na jejich šíření a většinou upírající legitimitu jejich poznatků: celé filosofické proudy jako novohegelianství, fenomenologie a hermeneutika se utvářejí na bázi, která je reakcí na humanitní vědy, s úmyslem doložit gnozeologický primát filosofie. Tyto proudy zaujímají k estetice různé postoje: jednou ji připisují nesmírně významnou úlohu, v níž má konkurenční humanitní vědy porazit na hlavu: jindy ji překonávají novými filosofickými přístupy k umění, které jsou pro postižení podstaty uměleckého jevu považovány za vhodnější než estetická tradice. Od „tvrdé linie“ novohegelianství, fenomenologie a hermeneutiky se výrazně odlišuje „měkká“ strategie takových myslitelů, kteří jako Cassirer humanitní vědy odvrhují a kladou přímý důraz na přibuznost věd fyzikálních a přírodních s uměním.

Poznávací estetika nabízí tedy ve 20. století poměrně široké a různorodé panoráma: výrazně rozdílné filosofy a badatele spojuje jediné: požadavek přiznat umění hodnotu pravdy. Otázka, již si kladou všichni, může být formulována takto: jakého typu poznání je umělecká zkušenost nositelkou? Zamysleme-li se však nad tím, je to dost podivná otázka. Nezdá se mi, že by se těšila nějaké zvláštní pozornosti umělců a básníků moderní doby; nepochybně odpovídá touze velebit umění 20. století, ale filosofie jako by se jen čas od času starala tomuto přání vyhovět. Právým motorem poznávací estetiky je jedna vylučně filosofická starost, ne nepodobná té, jež zavádala přičinu ke vzniku estetiky v 18. století: tenkrát šlo o to, povznést smyslové na úroveň poznání a do filosofického systému zahrnout takzvané „nižší“ schopnosti,² kdežto nyní jde o to, prosadit zásadně teoretický charakter umění a pod pravomoc filosofie znovu zahrnout ta území, jichž se zmocnily humanitní vědy. Tím nechci nikterak snižovat význam estetických řešení, s nimiž přišly novohegelianismus, fenomenologie a hermeneutika: v době, která se stavěla k filosofii nepřátelsky, navrátili jejich stoupenci pod záštitu filosofického myšlení celá pole poznání a především prosadili nezávislost umělecké zkušenosti na empirických přístupech, často omezujících a banalizujících. Přesto se člověk těžko zbavuje dojmu, že cena zaplacená za tyto geniální strategické operace je příliš vysoká: teoreticky glorifikovat umění odpovídá požadavkům, které jsou více filosofické než umělecké. Hlásat poznávací charakter umění znamená

nejen přisuzovat umění cosi, co je vlastně příliš nezajímá, ale navíc do něho vložit požadavky a problémy, které mu jsou cizí: filosofie nakonec v umění nenalézá nic jiného než samu sebe. V poznávacích estetikách nehodlá filosofie pochopit to, co je jiné než ona sama, nýbrž hledá a nachází samu sebe. Toto odkazování na sebe, tato autoreferenčnost, toto cirkulování představuje, zdá se, falešný předpoklad těchto estetik: hovoří o něčem jiném, ale ve skutečnosti hovoří o sobě, protože v podstatě tvrdí, že prvním poznáním je sebepoznání. Z toho vyplývá, že pravda umění není v něm samotném, ale ve filosofii, jež je interpretuje; tak se filosofické myšlení stává nositelem pravdy, již se umění nedokáže dobrat samo nebo si ji alespoň bez pomoci filosofie nemůže být plně vědomo. Zdánlivou glorifikací umění je nakonec zdůrazněna jeho nedostatečnost.

Estetika jako intuitivní poznání

Hned na počátku 20. století dospívá poznávací estetika k jedné ze svých nejpádnějších a nejradikálnějších forem vyjádření v díle Benedetto Croceho (1866–1952): v knize *Estetika vědou výrazu a všeobecnou lingvistikou* a následujících spisech³ vypracovává Croce složitou, originální teorii, která estetice připisuje naprosto prvořadou úlohu.

Croceho východiskem je tvrzení, že intuice a výraz jsou totožné; tím mezi sebou pevně a neoddelitelně provázal schopnost v zásadě poznávací, jakou představuje intuice (ve filosofické tradici považovaná za formu vědění, které je v bezprostředním vztahu se svým předmětem), a princip v podstatě aktivní, jakým je výraz (ve filosofické tradici považovaný za vnější projev čehosi). Aby mohl k takovému ztotožnění dospět, musel poněkud změnit tradiční význam příslušných termínů: intuice (jež je pro Croceho synonymem umění) ztrácí svou kontemplativní povahu a nabývá povahy aktivní, přičemž výraz (rovněž ztotožňovaný s uměním) nemůže být jednoduše projevem čehosi niterného, co si uchovává své bytí nezávisle na vnějším zjevu. Jinými slovy řečeno, intuitivní představa neexistuje dříve než její výraz, není na něm nezávislá; výraz není fyzickým převodem intuice, protože bez sebe navzájem neexistují. Podle Croceho je intuice bez výrazu naprosto nemyslitelná; to na jedné straně diskvalifikuje všechny, kteří tvrdí, že mají úžasně niterné zážitky, ale nikoli schopnost, čas či příležitost je projevit; a na druhé straně přiznává ideální niterný význam uměleckým formám, kte-

ré nikdy nemohou být pouze výsledkem technické činnosti nebo čistě přírodními jevy. Tím je také hned vyloučeno jakékoli spiritualistické pojetí, považující intuici za cosi vznešeného a nezohravitelného; Croce se vyjadřuje uštěpačně o náboženské či mystické estetice, která „upomíná na nemoci, nebo jest politického rázu“.⁴ Neexistuje natolik čistá krása, aby se oběšla bez výrazu. Zároveň však odsouvá i jakékoli ryze technické či naturalistické pojetí umění; estetická zkušenost nemá nic společného s vnějším projevem, reprodukováním či komunikací, což jsou činnosti praktické, a nikoli teoretické. Zrovna tak vylučuje Croce možnost přirozeného krásna: neexistují krásné věci, protože krásno není věc, nepřisluší věcem, nýbrž činnosti člověka, jeho duchovní energii. Neexistuje žádná takzvaná „přirozená krása“, na níž by umělec něco nepopravil.

Zaímco Kant rozlišoval tři duševní schopnosti (teoretickou, praktickou a estetickou), Croce se omezuje na dvě základní formy ducha: teoretickou (jež obsahuje estetickou formu a formu logickou) a praktickou (zahrnující formu ekonomickou a etickou). Estetika nemá tedy nic společného s praxí, z té nejzejde poznání, nýbrž čin; na základě teoretické formy člověk věci chápe, na základě formy praktické je mění. Proto Croce zavrhuje také všechny teorie, které spojují estetiku s čímkoli praktickým; zvlášť energicky hájí svobodu umění vůči jakýmkoli morálním nárokům. Odlíšovat morální díla od děl nemorálních je stejně nesmyslné jako „považovat za morální číverce a trojúhelník za nemorální“.⁵ Obraz o sobě není morálně ani chvalhodný, ani zavřeněhodný. Mnohem těžší je však ubránit nezávislost estetiky na rozumovém poznání; ale i v tomto bodě je Croce kategorický: rozumové poznání je vždy realistické, to znamená, že chce stanovit realnost či ireálnost vlastního předmětu, kdežto intuitivní poznání se nestará o to, zda je obraz reálný či nikoli. Intuitivní poznání bere obraz jako pouhý obraz. Rozlišovat v umění pravé od nepravého je stejně scestné jako morálně soudit: doménou umění je fantazie. V tuto chvíli vyvstává otázka, kterou lze formulovat takto: v čem spočívá teoretická hodnota poznání, které absolutně nepřihlíží k pravdivosti či nepravdivosti? Třebaže je umění poznáním individuálna, může si činit více než oprávněný nárok na univerzálnost. Na čem se zakládá? Vedle intuice a výrazu sem vstupuje ještě třetí prvek: cit. Na rozdíl od bezprostředního citění je cit, jehož je umění výrazem, platný univerzálně; přesahuje a proměňuje specifické zvláštnosti emoční a afektivní zkušenosti jedince. Croce mu přisuzuje kosmickou, totální dimenzi; v každém uměleckém díle je znázorněn celý svět.⁶ Proto umění nutně zaují-

má odlažitý postoj k vášním a dosahuje stavu, který je teoretický právě tím, že nepřihlíží k empirickým zážitkům umělce; je to totiž, co se v antice označovalo termínem „katarze“ a v moderní době teorií „neosobnosti“ umění.⁷ Všechny tři základní prvky estetické zkušenosti, intuice, výraz a cit, spojuje jakási „syntéza *a priori*“; cit totiž nemá být brán jako nějaký zvláštní emocionální obsah, nýbrž jako pohled na svět *sub specie intuitionis*.⁸ To znamená pohled osvobozený od rozkoše a bolesti, od touhy a strachu.

Croceovský systém má však ještě další stránky, které si zaslouží pozornost, neboť ukazují rozsáhlou oblast estetiky. V dnešním čtenáři vzbuzuje úžas především tvrzení, že neexistuje jiné poznání než umění a filosofie. Historii považuje Croce ve svých raných dílech za bližší estetice než logice; nehlédá totiž zákonitosti ani pojmy, nýbrž předpokládá intuici, a tedy spadá do obecného pojetí umění. Rozlišení, které činí mezi reálným a nereálným, závisí na paměti (tedy na porovnání různých druhů intuice), nikoli na pojmu pravdy a nepravdy. To, co se reálně stalo, je stejně jako to, co jsme se pouze domýšleli, předmětem intuice a paměti, nikoli konceptuálního vědění.⁹ Co se tzv. „přírodních věd“ týká (mezi něž patří i psychologie), nejsou to v pravém slova smyslu vědy; v tom, co je v nich pravdivé, jsou součástí buď historie, nebo filosofie. Lingvistika je naprosto totožná s estetikou, jež monopolizuje celý okruh nekonceptuálního vědění.

Na rozdíl od Hegela, jemuž bývá často vytýkáno, že umění klade pod záštitu konceptuálního poznání, prosazuje Croce důrazně nezávislost umění na filosofii: umění se bez potíží obejde bez filosofie, nikoli však opačně, tedy pojem nemůže být bez výrazu. Co se praktických forem týká, ekonomiky, jejímž cílem je užitečnost, a moralky, která usiluje o univerzálnost, jejich předpokladem jsou teoretické formy. Vyplyvá z toho, že estetika je jedinou formou ducha, která je na ostatních nezávislá. Pokud je lingvistický výraz už sám o sobě teoretickým aktem, pak z toho plyne, že řeč je tvůrčí akt; jazyky neexistují reálně mimo umělecká díla, v nichž existují konkrétně. Jen zřídka byla estetice připsována tak velká historická a společenská úloha. Tento význam se projevuje i v negaci ošklivého; jestliže je krásno totožné s výrazem, pak neexistuje výraz, který by neobsahoval nějaký stupeň krásy.

U Croceho zaujme shoda idealismu a imanence, objevující se například v zajímavém srovnání estetiky s ekonomikou, které jsou obě považovány za „světské vědy“ ve středověku neznámé, vzniklé v moderní době z radikálně antiaestetického a antitranscendentálního postoje.¹⁰ Croce uznává naprostou samostatnost estetiky ve vztahu k logice a zrovna tak pl-

ně osamostatňuje hledání užitečnosti, která je základem ekonomiky (ztožňované s politikou), ve vztahu k morálce a pozdvihuje je do kategorie čistě duchovní. Všechna velká pojetí moderní filosofie – poznávají (Croce – se rodí z těchto dvou věd, bez nichž by se nemohlo dospět k dialektické logice, vědě konkrétního univerzálna.

A konečně bychom měli upozornit i na Croceho ztotožňování ducha a vkusu, tvůrčí činnosti umělce a reprodukční činnosti konzumenta uměleckého díla: Croce totiž tvrdí, že jak tvůrce, tak konzument umění jsou účastníky téže lyrické intuice, která představuje to základní. Největší význam tak (Croce připsuje zkušenosti z četby poezie, z pohledu na figurativní díla, z poslechu hudby. Tyto činnosti se zkrátka vyrovnají činnosti básníka, malíře, hudebníka. Není tedy žádný zásadní rozdíl mezi napsáním *Božské komedie* a jejím čtením? Mezi oběma činnostmi existují pouze „rozdílné okolnosti“²¹ Jen zřídka byl v dějinách estetiky požitek z uměleckého díla hodnocen tak vysoko; a zrovna tak zřídka byla umělci přisuzována úplná a totální schopnost soudu. Croceovská estetika počítá s inteligentním publikem a třídou vzdělaných umělců a zároveň je i vytváří; je v organickém vztahu k umělecko-literární kultuře, která po filosofii žádá ospravedlnění svých vlastních základů. Zařazení estetiky do teoretické duchovní sféry představuje tedy v podstatě nutnou strategickou volbu; a zásluhou Croceho je, že tak důrazně prosazoval a hlásal existenci teoretické zkušenosti, která je zcela nezávislá na rozlišení mezi pravdivým a nepravdivým. Croce tak zachoval velebný ráz a svobodu umění a zároveň je ochránil před morálními a konceptuálními obavami, které by do něho mohly proniknout: znamenitým (a možná nedostupným) způsobem se mu podařilo zaručit společenský význam i naprostou samostatnost estetické zkušenosti a současně ji dodat schopnost se šířit a mít propedeutický charakter ve vztahu ke všem ostatním lidským činnostem.

Estetika jako intencionální poznání

Podle Croceho může tedy existovat poznávací zkušenost, která nehledí na rozlišování pravdivého a nepravdivého, a tou je estetická intuice. Podle německého filosofa Edmunda Husserla (1859–1938) je podobná zkušenost nejen možná, ale představuje i základní charakteristiku filosofického poznání, zásadně odlišného od vědomostí přírodních věd a psy-

chologie. Podle Husserla se totiž filosofie utváří jako „rigorózní věda“ právě prostřednictvím „fenomenologické epoché“, nepřehlížející k existenci věci na světě a dokonce ani k existenci světa vůbec. Pro Husserla je možné uchopit esenci věci pouze pomocí „eidetické intuice“, jež staví jejich existenci stranou a stejně tak vylučuje i každý psychologický aspekt. Charakteristikou filosofického poznání je právě „intencionalita“, tedy odkaz k objektu odlišnému od poznávajícího subjektu.

Nemůžeme si nepovšimnout blízkosti husserlovské teorie poznání a charakteristických rysů, které celá tradice myšlení (Kantem počínaje) přisuzovala estetické zkušenosti: akt, jímž se ve „fenomenologické epoché“ realita světa vyřazuje, připomíná „bezzájmovost“ přisouzenou Kantem estetickému soudu nebo Schopenhauerovi estetickou kontemplaci. Husserl sám si byl této přibuznosti vědom; přestože mu byla estetická otázka v zásadě cizí, v jednom dopisu z roku 1907 poukazuje na hlubokou shodu mezi fenomenologickou metodou a estetickou intuicí.¹² Obě požadují zásadně rozdílné stanovisko, než je stanovisko „přírodní“, umělecké dílo stojí na opačném pólu než jakékoli existenciální tvrzení i než jakékoli cílení či chťení čehosi reálného. Činnost umělce se podobá činnosti fenomenologa, ale nikoli činnosti psychologa nebo antropologa: realita světa je umění stejně jako filosofii lhostejná. Ani umění, ani filosofie nepřijímá nějakou existenci jako „předem danou“; důležitá je pro ně zjevnost, tedy předmět předvedený vědomí ve své podstatě. Přesto však mezi filosofem a umělcem zůstává určitý rozdíl: zatímco filosof chápe smysl jevu na základě pojmů, umělec má sklony se ho dobrat intuitivně.

Estetická otázka byla středem zájmu polského badatele Romana Ingardena (1893–1970), autora monumentálního *Uměleckého díla literárního*.¹³ Z „esenci“ se zde stávají „metafyzické vlastnosti“ zkušenosti: ty se v běžném životě prezentují v minimální míře. Pouze umění nám může prostředkovat pokojné rozjímání nad nimi. V umění se metafyzické vlastnosti nerealizují, nýbrž konkretizují a odhalují. Jaký typ poznání nám však umění poskytuje? V jakém smyslu lze hovořit o „pravdě“ v uměleckém díle? Ingarden nejprve vyloučil obecnější významy, jímž lze tento výraz chápat (pravda faktu, pravda objasňující, objektivní souvislost), načež dospěl k tvrzení, že pravda umění spočívá v „bytostné souvislosti mýřící k intuitivní sebezprezentaci“.¹⁴ Ale jak jde dohromady tato autoreprezentativní dimenze s hlavním želízkiem v ohni fenomenologické metody, intencionalitou, která je přesným opakem jakékoli autotференčnosti? Je třeba rozlišovat

mezi „metafyzickými vlastnostmi“ a uměleckým dílem: umělecké dílo v žádném případě není ontologicky samostatnou entitou, která by se mohla honosit takovým stupněm samostatnosti, jaký představuje autorference. Celá Ingardenova kniha naopak směřuje k tomu, aby zdůraznila heteronymní a intencionální charakter literárního díla, jež je složitou, polyfonní entitou rozčleněnou do čtyř heterogenních vrstev (vokální lingvistické formace, významová jednotka, různé schematizované vize a zobrazené předmětnosti). Vyplyvá z toho, že ontologický statut umění je tak říkajíc někde mezi realitou a ideálností. Ingardenova intelektuální strategie je dvojího zaměření. Na jedné straně chce zřetelně oddělit umění od naturalistické a psychologické danosti: estetická zkušenost v sobě nese existenci určitého odstupu od skutečnosti; například výpovědi, vyskytující se v literárním díle, mají pouze *kvazi* soudovou povahu. Na druhé straně Ingarden nemá v nejmenším úmyslu ztotožňovat umění s esencí; dílo má být založeno na jevech zdánlivě vnějškových, zevních, jako je vokálně-lingvistická vrstva: takové jevy se považují za nedílnou součást díla a brání jeho transpozici do kontextů čisté ideálnosti, a nikoli intencionálnosti.

Tyto dva aspekty velmi důrazně podpořil německý filosof Nicolai Hartmann (1882–1953) ve své *Estetice*,¹⁵ která je nejvýznamnějším produktem fenomenologické estetiky. Také Hartmann si klade otázku o poznávacím charakteru estetiky. Jeho odpověď je působivá: tento požadavek na poznávací funkci se týká pouze estetiky jako filosofické vědy o krásnu, ale absolutně se nevztahuje ani k tvůrci, ani k uživateli uměleckého díla. Hartmann se staví kategoricky odmítavě k tomu, že by umělecká zkušenost sama o sobě znamenala způsob poznání. Umění nemá s poznáním nic společného; je pouhým objektem určitého vědění, které ani umělec, ani uživatel nepotřebují: a tím je právě estetika. Hartmann tak zachovává intencionální povahu estetického vědění, které se v žádném případě nemůže ztotožňovat se svým objektem. Umění je cosi příliš složitého a tajemného, aby to mohlo být vyřešeno filosofií.

Z Hartmannova estetického přístupu zaznívá husserlovská výzva obracet se přímo na „věci samé“. Podle jeho názoru je třeba se osvobodit od estetického idealismu, pro který jsme slepi k reálným faktům: smyslová, konkrétní, bezprostřední stránka uměleckého předmětu představuje „prvořadou vizi“, která se neliší od obecného, každodenního vidění obyčejných věcí. Hartmann nás tak rázně přivádí nazpět k reálnému předmětu vnímání, jak se prezentuje vidění, jež není ještě estetické a které tvoří „po-

předí“ (*Vordergrund*) uměleckého díla. Idealismus tvrdí, že se obejde bez této bezprostřední danosti: Platon, Plotinos, Marsilio Ficino považují krásno za cosi nezávislého na percepci a na reálném objektu, za cosi nadmyslového a rozumově poznatelného. Avšak reálný fakt je pro estetickou zkušenost nezbytný; to on je jejím základem, to on ji odlišuje od filosofie. Teorie, která popírá smyslovou stránku umění a považuje je za formu poznání, nezna jeho podstatu.

K této „prvořadě vizi“ se však podle Hartmanna připojuje „vize druhorádá“, která je nadmyslové povahy: k smyslově vnímatelnému faktu přidává cosi nového, co jej zřetelně odděluje od každodenního vnímání a propůjčuje mu zvláštní estetickou povahu. To je ono pozadí (*Hintergrund*) uměleckého díla, které je stejně objektivní jako popředí, ale na rozdíl od něho není skutečné; dalo by se definovat s pomocí „představitivosti“, ale u tohoto pojmu hrozí nebezpečí, že bude chápán příliš subjektivně. Ve skutečnosti krásno je podle Hartmanna zásadně dvojí: je jak reálné (ve své smyslově vnímatelné a „věcné“ dimenzi), tak ireálné (ve svém prodloužení a nadmyslovém rozpětí). Je svým způsobem „enigmatické“, protože je i němi sebou samým. Umělecké dílo je ve vztahu k materiálům, z nichž je vytvořeno, přebujelé; je odtržené a „suspendované“ vzhledem ke skutečnosti; „odskutečnění“ (*Entwirklichung*) je pro ně zásadní. Proto naturalismus, který se snaží vytvořit iluzi skutečnosti, nemá s pravým uměním nic společného; nenávratně se vzdálit od reality je podstatou krásna, jež je ve srovnání s realitou „zastíněno“.

Cílem fenomenologické estetiky je tedy zřejmě něco jako ontologie uměleckého díla, která uvažuje o estetické zkušenosti pod pojmem „zjevení“, což je stav někde v půli cesty mezi skutečným a možným, ale to ještě neznamená, že by byl transcendentální a nadpozemský. Ve srovnání s Crocem a jeho geniální „politickou“ strategií, která spojuje estetiku se všemi ostatními lidskými činnostmi, dokáže ji pevně svázat s kulturním a společenským životem a přitom jí přiznat její samostatnost, působí fenomenologové dojmem „klášterních“ filosofů: svoboda a odloučenost, jichž se pro umění domáhají, připomínají svobodu a odloučenost, jež požadují pro filosofii. Umění, o němž uvažují teoreticky, je nositelem jisté kvazi pravdy a připomíná kvazi filosofii. Ve skutečnosti je jejich filosofie už od samého počátku kvazi uměním.

Umění jako hermeneutické poznání

K nejradiálnějšímu ztotožnění umění s filosofickým poznáním však dospěl německý filosof Hans Georg Gadamer (narozen roku 1900), jehož dílo *Pravda a metoda*¹⁶ přináší nejostřejší kritiku kantovské estetiky a estetiky z ní odvozené, ba dokonce návrh na její rozložení do hermeneutiky.

Podle Gadamera je kantovské pojetí pravdy příliš těsné a omezené: Kant zůžil pojem poznání na teoretické a praktické užiti rozumu, tedy neuznával poznávací charakter humanitní kultury. Za racionální považoval Kant pouze metodu přírodních věd a kategoričtý požadavek morálky, kdežto uměleckou zkušenost a uplatňování kritického vkusu odvrhl do oblasť subjektivity a citění, génia a estetického poznání. Gadamer podobně jako Croce odmítá kantovský záměr položit základy samostatné estetiky bez zášití spekulativního myšlení; ale zatímco Croce hájí autonomii umění před požadavky na konceptuálnost, teoretický radikálnější Gadamer řadí i umění do područí spekulace. Z tohoto hlediska má tedy jeho teoretická strategie blíže k Hegelovi než strategii Croceho. Gadamer zavrhuje jak estetiku života, tak estetiku formy, neboť obě považuje za nešťastný produkt kantovského učení. Pokud jde o estetiku života, je důsledkem zveličeného významu, který nabyl v estetice subjekt, a posléze nadšených oslav všeho živého a bezprostředního (jejími hlavními představiteli byli Bergson a Simmel).¹⁷ Co se estetiky formy týká, jsou předmětem Gadamerovy kritiky především přetrvávající organické metafory: dokud je symbol považován za „živou formu“, která se rozvíjí spontánně (v protikladu k alegorii chápané jako cosi chladného a rozumového),¹⁸ nemůžeme se z estetického vitalismu vymaniť.

Podle Gadamera se estetický postoj prosazuje vůči umění naprosto nepřiměřeně: umělecká zkušenost nemůže být vydělena a uzavřena do efemérního okruhu „estetického vědomí“. Kritizuje především jev „estetického rozpoznání“, prostřednictvím něhož se umění klade do ideálního prostředí zcela odděleného od reality, které se označuje někdy jako „čisté“, jindy jako „zdánlivé“; tím se však opomíjí ontologická valence uměleckého díla, jeho hluboká sounáležitost s bytím a pravdou. Teorie „čistého vidění“ a „čistého slyšení“ jsou dogmatické abstrakce; umělecké vnímání vždy postihuje nějaký význam.

Gadamer při zpracovávání *pars constituens* své teorie překvapivě zavádí pojem *hry*. Jeho intelektualismus je tedy na první pohled jakoby zmíněn

úlohou, kterou přikládá ludické zkušenosti. Pod pojmem „hra“ se však neodvolává na subjektivistický význam tohoto termínu (jak jej užívali Kant, Schiller a ve 20. století Marcuse). Hra je neosobní entita, která stanovuje vlastní pravidla těm, kteří se jí účastní;¹⁹ hráč je jí pohlcen a díky ní osvobozen od povinnosti vyvíjet nějakou ryze subjektivní iniciativu. Avšak i hra je předmětem určité volby; hraje se vždy na něco a tím, jak se hra vyvíjí, skýtá různé možnosti výběru. Hra je tedy prvotní ontologickou determinací uměleckého díla: k tomu přistupuje zřejmě nejvýznamnější stránka umění, předvádění, přeměna ve formu, která už z definice obsahuje existenci diváka, konzumenta. Performativní druhy umění, to znamená implikující provedení, jako je hudba a divadlo, vytvářejí podle Gadamera model, na jehož základě je představitelná jakákoli jiná forma umění; podle jeho názoru je i figurativní umění reprodukcí originálu, neboť „je namísto“ něho. Takové-mu statutu neujde ani architektura, která obsahuje dvoji niterný vztah, k účelu a také k mistu, kde vzniká, ani literatura, u níž jde především o okamžik četby. Zakladním úmyslem gadamerovských úvah o umění je neustálé zdůrazňování zprostředkujících aspektů umělecké činnosti; ta se ani zdaleka nejví tak spontánní a kreativní, jako ji svými hypotézami činil vitalismus. Gadamer poukazuje na význam a trvalou přítomnost humanistické a filologické tradice, jejich ústředních pojmů (kultura, zdravý rozum, vkus); na rozdíl od metody osvícenství tak rehabilituje pojmy historického přenosu, autority a dokonce předsudků.

Už jenom svým radikálním postupem může Gadamer uměleckou zkušenost omezit na zvláštní případ interpretace textů a nechat ji naprosto rozplynout v tom, co sám považuje za poznávací činnost v pravém slova smyslu, to znamená v hermeneutice. Tvrdí, že estetika musí hermeneutice přepustit místo; nejenom že je každá konzumace umění interpretací textů, ale dokonce každé vytváření umění je už samo interpretací, postavením se k něčemu danému, jeho reprodukováním a předváděním. Teoretická dimenze pak není něčím, co závisí na filosofickém přístupu k umění, nýbrž je v zásadě součástí umění, které má tudíž niterný vztah k pravdě. Jinými slovy spojitost mezi uměním a poznáním nestanovuje dodatečně filosof, ale umělec se sám svým konáním chová jako hermeneutik. To vylučuje jakoukoli subjektivní excentricnost nebo svévoli, protože hermeneutické chápání nepředstavuje soukromou činnost jednotlivce, nýbrž jeho zapojení přímou do ohniska procesu historického přenosu, v němž se sbíhá minulost s přítomností.

Zdá se tedy více než oprávněné klást otázku, jaký je rozdíl mezi konáním umělce a konáním interpreta, mezi poezií a filosofií. V tomto ohledu se Gadamerův postoj zřetelně vzdaluje Hegelovi: básnění jako by mělo s interpretováním intimnější a hlubší vztah, než má filosofování. Nebo lépe řečeno nevyčerpatelná nejednoznačnost poetického jazyka zřejmě může být reálnějším vymezením samotného bytí, než by jím mohla být interpretační rozvaha.²⁰ Interpretace se nemůže rozplynout v naprostou autotransparentnost; zatímco věda chce zkonkrétit zkušenost natolik, aby zapomněla na svou historičnost, hermeneutika si je vždy vědoma sama sebe jako čehosi historicky odlišného od svého předmětu; toto vědomí sebe sama se však nemůže rozplynout do zcela otevřeného a rozproštěného vědění, protože objaňování situace, v níž se nacházíme, je úkol, který nikdy nekonečí.²¹ Rozložením estetiky do hermeneutiky se hermeneutik zdaleka ještě jednoduše nezotožňuje s filosofem. U Gadamera se poznání posouvá mimo filosofii, nikoli však ve směru vědy, ale směrem k poezii a umění. Tím se dospívá k paradoxu: zatímco věda se už ze své definice domáhá statutu nositelky poznání, poezie a umění to obvykle nečiní. Podle Gadamera jako by filosofie znovu potvrdila svůj primát, nepřítom, přes ontologické oslavování umění, ale umění k ničemu podobnému nenabádá ani nic takového nepodporuje.

V závěru budiž řečeno, že Gadamerovy úvahy charakterizuje především napětí mezi hermeneutikou a ontologií umění; na jedné straně se k výrazu nedospěje činností subjektu, ale univerzální ontologickou strukturou, vůči níž je subjekt pasivní; na druhé straně však bytí uměleckého díla nemá nějaké „o sobě“, které by je odlišovalo od jeho provedení nebo od náhodných okolností, v nichž je prezentováno. Na troskách estetického vědomí a vědomí historického filosofe, potom co zavrhl cestu sebevědomí a spiritualismu, zcela propadá vnějškovosti, avšak s jistotou, že vždy znovu najde samu sebe; a právě tímto návratem potvrzuje svou odlišnost od umění.²²

Umění jako symbolické poznání

Prokázat oprávněnost filosofického přístupu k umění, jazyku, mýtu a nábožensví a přitom nezpřetrhat vztah mezi filosofií a přírodními vědami bylo hlavním záměrem německého filosofa Ernsta Cassirera

(1874–1945), který sice nevěnoval estetice ucelené pojednání, přesto v přehledu poznávací estetiky zaujímá významné místo. Na rozdíl od Croceho, Husserla a Gadamera totiž tvrdí, že přisuzovat teoretickou hodnotu umění není nikterak v rozporu s uznáním poznávací hodnoty vědy; dosahuje tedy stejného cíle jako oni – potvrzení prvořadého významu filosofie –, avšak schůdnější, méně krkolomnou cestou. V jednom bodě se Cassirer shoduje s ostatními třemi zakladateli poznávací estetiky 20. století, a to v odmítnutí vitalismu. Lituje, že došlo k obratu v subjektivistickém směru, který uskutečnil Bergson, když do středu všech problémů postavil pojetí života;²³ tento směr hledá základní prvek ducha v čisté intuici, v původnosti, která předchází všem zprostředkovaným úvahám. Takový metafyzický ráj je však pouhou iluzí: lidské poznání se neobejde bez zprostředkování a bez projevení navenek. I v umění, které je výsadním teritoriem filosofie života, přinese skok do tvůrčí spontánnosti nanejvýš hypnotické okouzlení, jež nemá s pravou estetickou zkušeností nic společného.²⁴

Umění a vědu stejně jako řeč, mýtus a nábožensví lze převést na společný pojem *symbolická forma*. Navzdory své vnitřní rozdílnosti jsou prvky jediné velké provázané problematiky a sbíhají se, aby dosáhly jediného cíle: transformace světa čistých pasivních dojmů do univerza čistých duchovních výrazů. Už v samotném pojmu „symbolické formy“, kolem něhož se otáčí celé Cassirerovo myšlení, je stýčný bod mezi estetickým užitím termínu, pozmeněným jedním estetikem minulého století,²⁵ a jeho vědeckým užitím, převzatým z tehdejší epistemologie.²⁶ Poznání není nikdy odrazem vnější skutečnosti, nýbrž neustálým budováním symbolických konstrukcí, které se vůči lidské subjektivitě staví jako něco vnějškového. Cassirer považuje za důležité upozornit na fakt, že natolik rozdílné kulturní produkce, jako je umění a věda, lze převést na společnou poznávací funkci a je úkolem filosofie ji odhalit a objasnit.

V polemice s husserlovskou fenomenologií, kde se teorie zkušenosti dovolává primárních smyslových daností, které jsou původnější než všechny významy, Cassirer tvrdí, že v percepci je už od samého počátku přítomen významový řád, do něhož se percepce zařazuje.²⁷ Neexistuje pouhý významový údaj, bez nějakého obsahu (jako Hartmannova „prvořadá vize), k němuž by se vázal symbolický význam. Jevy se nacházejí na symbolickém obzoru: jejich čirý projev se neobejde bez řádu vztahů, do něhož vstupují. Mají „symbolickou pregnanost“, to znamená, že jsou neoddelitelné od husté sítě rozumových spojitostí, které umožňují a podmiňují jejich proje-

vení. Žádný smyslový fakt neexistuje v autonomní nahotě a ryzosti, nýbrž je vždy ve službách nějakého „významu“. Například jednoduchá čára je *viděna* různým způsobem, a to podle symbolického horizontu, k němuž náleží; to, co je ve vědeckém pojednání chápáno jako znázornění geometrického zákona, je v estetickém kontextu bráno jako umělecký ornament.

Pouze člověk je nadán symbolickou inteligencí; pouze člověk žije ve světě „věcí“. Živočichové nedokáží projevit navenek své zkušenosti: žijí ve sféře nevyhraněných kvalit, které se nekonkretizují do určitých vymezených, zřetelně rozlišených, stálých a trvalých objektů; jejich svět splývá a je pro ně nerozlišitelný. Ze symbolických činností pak právě činnost umělecká míří k nejvyšší objektivnosti: nevytváří svět vágních pocitů, ale přesných figur, melodií a rytmů.²⁸ A umění je skutečně především forma, je to poznání forem; bez něho by nám zůstaly ty nehlubší stránky skutečnosti nedostupné. Zatímco vědecký symbol realitu zjednodušuje a ochuzuje, neboť z ní podává abstraktní obraz, umění přináší intenzifikaci a konkretizaci skutečnosti. To však neznamená nějaké vyhrocení střetů; naopak, esence estetické zkušenosti tkví právě v harmonizaci a provázání různých tendencí. Proto se také tradičně oprávněně vyhrzovalo označení „*génus*“ pouze umělcům: věda ve srovnání s uměním představuje činnost jednostrannou.

Přesto pro Cassirera, stejně jako pro novoidealismus, fenomenologii a hermeneutiku, patří poslední slovo filosofii. Je to jediná činnost schopná pojmut jednotu lidského světa, který charakterizuje právě hustá síť kulturních zprostředkování; ta ho obklopují ze všech stran a nenechávají žádnou skulinku, jíž by bylo možné uchopit jeho podstatu bezprostředně a intuitivně. Ten, kdo podle Kleistových slov „skutečnou cestu kolem světa, aby viděl, zda náhodou není kdesi na opačné straně otevřený“,²⁹ zjistí, že takové místo neexistuje. Filosofie však nepracuje z lásky k sobě samé, ale proto, aby založila poznání na nikoli absolutních, ale bezpečných základech: takovou práci nemohou provádět humanitní vědy (psychologie, etnologie, antropologie, historie...), neboť i přes své hluboké a promíkané analýzy se nedokáží zmocnit empirických údajů a uspořádat je, nýbrž zůstávají v jejich zajeří. Přesto se nemůžeme zbavit dojmu, že poslední slovo Cassirerovy filosofie je povahy metafysické: opět se prozkoumávání podmínek poznání zvrhlo v debatu o tom, jaké činnosti toto bádání provádí. Dokud bude autoreferenčnost ideálním modelem pro každé rigorózní poznání, bude estetika hovořit víc o sobě než o umění.

Estetika a poznání jinakosti

Čtyři tendence, jimiž jsme se dosud zabývali – croceovský novoidealismus, fenomenologie, hermeneutika a filosofie symbolických forem –, jsou charakterizovány dvěma společnými rysy: všechny odmítají subjektivistický vitalismus a estetice nebo umění přiznávají jistou poznávací hodnotu. Oba tyto postoje sdílí i švýcarský zakladatel analytické psychologie Carl Gustav Jung (1875–1961) a alespoň první z nich, francouzský myslitel Gaston Bachelard (1884–1962): neuznávají však poznávací hodnotu filosofie a domnívají se, že klíče k poznání má spíše věda.

Jung vychází ze schillerovského dělení poezie na „sentimentální“ a „naivní“ a rozlišuje dva různé typy uměleckých děl: díla, v nichž autor prosazuje sám sebe, své úmysly a vědomé cíle, a díla, jejichž kreativní proces jako by byl naopak nadán samostatnou, na subjektu nezávislou dynamikou.³⁰ U první skupiny děl je hnacím motorem autorova subjektivní vůle; v podstatě neobsahují o mnoho víc, než kolik do nich vložil. U druhého typu se tvůrčí síla jeví jako jakási cizí, „jiná“ moc, která je autorovi despoticky vnucena; není si plně vědom toho, co dělá, protože ho ovládá cosi naléhavého, co subjekt přesahuje. Právě na tento druhý typ uměleckých děl soustřeďuje Jung svou pozornost a vyzdvihuje jej; takováto díla vyjadřují totiž dimenze, které jsou zásadně jiné než vědomý život jednotlivce a mají symbolickou valenci schopnou rozsáhlého a dlouhodobého ovlivňování. Nejhlubší vztah nemají totiž k osobnímu podvědomí autora, ale ke zděděným prapůvodním obrazům, archetypům, mytickým symbolům, tvořícím „kolektivní nevědomí“ lidstva. K němu nemůže analytická terapie dospět, protože není potlačeno ani zapomenuto, nýbrž je to vrozená možnost, kterou aktualizuje pouze tvůrčí fantazie, pokud je svobodně projevována; dokáže tak ze sebe vydat hlas tisíckrát silnější než hlas jednotlivce. Symbolické a vizionářské umění představuje tedy (na rozdíl od umění pouze subjektivního a psychologického) téměř jedinou bránu, skrze níž se neznámý, tajemně posvátný a prapůvodní svět archetypů stává poznatelný.³¹ Velký význam, který přikládal poznávací funkci umění, není však jediný důvod, proč se Jung jeví jako mnohem více spjatý s estetikou tradicí, než byli Freud a ostatní představitelé psychoanalýzy; i přes nepřítis početné příspěvky na tomto poli a přes nepochopení současného umění mají Jungovy myšlenky „estetické zabarvení“, jež je výsledkem jeho úsilí nacházet smírná a harmonizující řešení psychických problémů. I ta nejtrau-

matictější zkušenost lidského života, *enantiodromie*, tedy převrácení psychologické charakteristiky v pravý opak, je zdrojem skutečné energie, protože dává jedinci na jeho existenci pouli možnost „nového začátku“; mimoto přináší i předpoklady pro vytvoření dynamického obrazu Sebe, který je syntetičtější a celistvější, takže likviduje napětí a pocity trpkosti a skýlá efektivní syntézu protikladů.³²

Gaston Bachelard, jehož dílo se větví do dvou různých proudů, jednoho věnovaného epistemologii, druhého zkoumání imaginárna, působí naopak na první pohled jako myslitel niterně rozpolcený, dualistický. Bachelard vychází z pozic blízkých Husserlovi či Gadamerovi; odmítá vitalistický naturalismus. Boj proti vitalismu však není veden ve jménu filosofie, nýbrž ve jménu vědy.³³ Vědecký duch se rodí z boje proti přírodě a z odmítání animistických metafor, podle nichž jsou projevy života k vidění všude; rozum se může realizovat teprve tehdy, když zpřetrhá všechny svazky s prožikem a dá vzniknout jinému světu, než je svět přirozený. Ten je chaotický a nečistý, kdežto svět vytvořený technicko-vědeckou civilizací představuje uspořádaný, umělý kosmos vytvořený ze samých čistých prvků, který je pro člověka jediným zdrojem štěstí a vnitřního uspokojení; v žádném případě není odrazem světa existujícího, nýbrž je konstrukcí zbudovanou myšlením a rozumem. Bachelard se zamýšlí nad nelehkým bojem, který musí vědecké poznání vést proti překážkám, jež mu do cesty postavila nejen naivní, primitivní zkušenost, ale i filosofie jakožto určitý druh rozumu zkaženého představivostí a podřízeného temným životním pudům výživy a sexuality. Filosofické myšlení se za pomoci svého sepectí s předvědeckým duchem alchymie a přírodopisu dalo do služeb života; je spoluúčastníkem přírodního chaosu, tělesných potřeb, subjektivit. Bachelard proto navrhuje podrobit vědu psychoanalýze, která by ji osobodila a očistila od všech temných vlivů pocházejících z biologicko-přirozené složky lidské bytosti. Bachelard však předkládá obranu anonymní, neosobní a neorganické povahy vědeckého poznání s takovým nadsazením, že působí více jako rétorika vědy než jako epistemologie; sám ovšem vědu považuje za „estetiku inteligence“.³⁴ Zdá se, že je ve svých úvahách veden estetickým ideálem čistoty, který nachází svůj předmět ve vědě. Jestliže se však věda stává pravým předmětem estetické zkušenosti, co se stane s literaturou a uměním? Bachelard si tuto otázku klade ve dvou knihách, které tvoří jakýsi okamžik přerodu na jeho myšlenkové pouli: *Psychoanalýza ohně*³⁵ a *Lautréamont*.³⁶ (Ba svazky znamenají přechod

od negativního hodnocení imaginace, považované za výraz naturalistického vitalismu a za zdroj omylu, k jejímu pozitivnímu hodnocení, kdy je chápána jako *rêverie*, snění, obdařené autonomní čistotou a integritou.³⁷ Oheň se velmi dobře hodí k tomu, aby byl východním bodem zkoumání imaginárna právě díky vitalistickému symbolismu, který skrývá; je nesmírně živý, je tou nejtajnější důvěrností; v ráji ozařuje a v pekle spaluje. V jeho obrazu se zkrátka setkávají mnohé impulsy vycházející z hlubin naší biopsychické konstituce; od snahy ovládnout vědění našich rodičů (Prométheův komplex) po touhu po kosmické smrti (Empedoklov komplex), od potřeby tepla sdíleného v sexuálním aktu (Novalisův komplex) po snahu přesáhnout sami sebe pomocí sebespalování, k čemuž nejlepším prostředkem je alkohol (Hoffmannův komplex). Ale oheň je i symbolem čistoty; a tato idealizace otevírá cestu k vymezení jiného království, které se podobné jako věda osobodilo od přírody a od světa života: království *rêverie*, tedy snění. Prostírá se někde mezi snem a rozjímáním. K jeho poznání lze dospět především, ale nikoli výhradně prostřednictvím básnických děl; a individuální zkušenost je skutečně první bránou, přes níž se k němu lze dostat.

Teprve v knize o Lautréamontovi je však imaginace plně osvozena od vitalismu. Bachelard se zde zabývá jedním z nejučtějších textů v celých dějinách literatury, slavnými *Zpěvy Maldororovy*, kde jsou vyjádřeny ty nejagresivnější a nejdvočejší, nelidské, brutální stránky živočišného života. Lautréamont, básník svalstva a křiku, vzpoury a krutosti, se pomocí mechanismu, připomínajícího jungovskou enantiodromii, mění ve svůj protiklad: v cosi lidského, virtuálního, abstraktního. Bachelard tak objevil nový svět, stejně čistý jako svět vědy, násilí a literatura se vzájemně vylučují, protože pravé násilí je němé, v zajetí živočišného ticha, neschopné dojít pokoje deregulovaného a nadřetálního imaginárna.

Tím si Bachelard otevřel cestu k systematictějšímu zkoumání struktur *rêverie*, které uskutečnil v trilogii věnované vodě, vzduchu a zemi.³⁸ Předešlým je pro nás zajímavé neorganické zaměření jeho představivosti; Bachelard totiž rozlišuje imaginaci „formální“, spojenou s přírodou a napodobováním, a imaginaci „materiální“, která se osamostatňuje od přírody a formu zatlačuje do čiré imaginace. První z nich je spjata s viděním a reprodukuje skutečnost; druhá má v sobě zásadnější sepectí s amorfni, virtuální materií, schopnou se nekonečně proměňovat. Dala by se paradoxně označit jako „obrazotvornost bez obrazů“, ustavičně poháněná hledáním

něčeho nového a „jiného“, která se však nikdy nemůže zastavit před nějakou formou a před jejím obrysem; má tedy v sobě nejvyšší míru dynamismu, který opovrhne jakoukoli objektivizací a dokonce i jakoukoli realitou. V tomto ohledu se Bachelard staví proti Crocemu; zatímco italský filosof ztotožňuje intuici s výrazem a tím estetickou zkušenost pevně připoutává ke kulturní společnosti, francouzský myslitel ji vyhostil do oblasti už ze samotné definice ireálné, nebo lépe řečeno nadreálné, jejímž nejvyšším opodstatněním není poznávací, ale eudaimonický řád. Snící člověk totiž nedospívá jako u Junga k zásadnějšímu a hlubšímu vědění. Jediným pravým věděním podle Bachelarda zůstává vědění vědecké. *Réverie* má svůj cíl v sobě samém, v radosti a štěstí, jimiž je středě obdarován ten, kdo se mu oddá. Svět, k němuž zaručuje přístup, je „jiný“ právě proto, že je ireálný, protože nás zbavuje břemene, povinností, tísně, které plodí skutečnost, ať už je jakákoli.

Když je to tedy tak, klade se otázka, proč vůbec Bachelard své knihy napsal, místo aby o nich jen snil. Skutečně totiž neměl v úmyslu vytvořit vědu o imaginárnímu ani filosofii psychologických struktur. Na rozdíl od Cassirera se nedominává, že by bylo možné filosofické hledisko, jež by mimo vědu a imaginaci vysvětlovalo jejich fungování. Jeho poslední díla o *réverie* jsou prezentována jako „poetiky“;³⁹ tento termín je však třeba chápat nikoli ve smyslu poetického programu, ale naopak jako prodloužení poetické zkušenosti, téměř jako by Bachelard chtěl poetické texty deretlizovat, tedy zbavit je jejich předmětnosti a vrátit jim proměnlivou, dynamickou dimenzi snění. Pro Bachelardovu intelektuální cestu je příznačné stále hledání „jinnosti“ ve vztahu k reálnému, a tu nachází nejprve ve vědě a posléze v *réverie*; zdá se tedy, že *réverie* jde opačným směrem než autoreferenčnost, již se vyznačuje jak novoidealismus, tak fenomenologie (tomu se nevyhnuli, jak jsme viděli, ani Gadamer a Cassirer). Proto je s podivem, že v jednom z jeho posledních pojednání, *Poetice snění*, nacházíme autoreferenční mechanismus, který Bachelarda vede k tomu, aby si kladl otázky o sobě samém, dokonce aby nám předložil *cogito* snícího, aby zkoumáním ztotožnil s objektem zkoumání, aby snil o snění a vyvřádal tak „metasnění“. To vše nás vede k přesvědčení, že se ani Bachelardovi nepodařilo uniknout osudu poznávací estetiky, která ho nevyhnutelně dovádí k tomu, vidět v sebeuvědomění pravou formu vědění.

Estetika jako kritické poznání

Jak jsme viděli, dochází v druhé polovině století v estetice života a v estetice formy ke zvratu, kdy je problematika vytyčená jejich zakladateli předkládána nově, v pozměněných a na první pohled dosud neznámých termínech. Ani poznávací estetika není výjimkou z tohoto pravidla; *politickému* obratu v estetice života a *medicínmu* obratu v estetice formy odpovídá obrat *skeptický* v estetice poznávací. Zahrnuje všechny čtyři tendence, které jsme zkoumali, novohegeliánství, fenomenologii, hermeneutiku a filosofii symbolických forem.

Skeptickou verzi novohegeliánství znamenitě zastupuje německý filosof Theodor W. Adorno (1903–1969), autor četných děl o filosofii hudby a literatury a především monumentální *Estetické teorie*.⁴⁰ Termín „skepticismus“ však nesmí být chápán ve smyslu relativistickém, nýbrž spíše jako nově vymezené ambice rozumu, který si už nemůže činit nárok na to, že v sobě samém vyčerpává všechno jsoucí. Podle Adorna představovala Hegelova filosofie nejvyšší možné úsilí pochopit to, co je heterogenní, co je jiné než myšlení, co je neidentické, jedním slovem *negativní*. Proto je třeba radikalizovat kritické hledisko hegelovské filosofie, ale nepodlehout přitom pokušení překonat rozpor samostatnou, soběstačnou a autoreferenční celistvostí. To je právě úkolem „negativní dialektiky“, která nekonceptualnost chápá jako hybnou páku dějin a snaží se uvažovat o ní skrze pojmy, které násilně nezahajují do její heterogenosti.⁴¹ Tím naprosto padá možnost filosofického základu reality, jakož i systému, který by – jako Hegelův či Croceho – identifikoval určité množství forem ducha, jež by zároveň vy-mezovaly realitu. Přesto se Adorno podobně jako Croce domnívá, že filosofie, a nikoli věda má zásadní vztah k poznání pravdy. Ta samozřejmě už nemůže být chápána jako něco pevného, stálého, neměnného. Pravda stejně jako filosofie je podle Adorna cosi velmi křehkého, co vyžaduje trvalou kritiku, pozornost zaměřenou na proměnu věcí a jejich převrácení ve vlastní opak, podle enantiodromického vývoje, jemuž ještě před Jungem věnovali značnou pozornost Hegel a Nietzsche.⁴² Hledání pravdy je nepominutelným úkolem myšlení; na návrh zrušit filosofii v praxi je třeba hledět s nedůvěrou, neboť v sobě většinou skrývá záměr umlčet kritiku společnosti, jejímž výlučným nositelem je právě filosofické myšlení.

I pro Adorna je umění poznáním: veškeré estetické problémy se mění v otázky otáčející se kolem pravdivosti uměleckých děl. Je sarkastický vů-

či hedonistickým a vitalistickým estetikám, které kladou do popředí libost nebo vkus: Adorno je označuje za čistě „kulinařní“. Přesto by se ale estetika neměla stát útočištěm ontologie, jako tomu bývá ve fenomenologii a hermeneutice. Je fakt, že nikoli pouze pro filosofii, ale i pro umění je nejdůležitější vztah se svým opakem, s heterogenností, že se zabýdlolel uvnitř sebe sama, jako pochybnost o vlastní oprávněnosti, jako přítomnost požadavků, které nemohou být umělecky uspokojeny, jako trvalé popírání charakteristických rysů, jež mu přisoudila estetická reflexe.

Hrubě se mylí ten, kdo si dělá příliš řízkovou a vznešenou představu o umělecké zkušenosti. Pravda uměleckého díla je tím pravým jádrem pudla, často bývá něčistá, pohoršující a dokonce nepochopitelná. Umělecké dílo obsahuje různé protikladné aspekty a je naivní si představovat, že je lze překonat pokojným harmonickým viděním. Jeden z největších rozporů vzniká z protikladu mezi jeho „fetišistickou“ povahou a mezi dimenzí „apparition“, zjevení, kterou má umělecké krásno; umělecké dílo totiž na jedné straně působí jako věc mezi věcmi a na druhé straně se vyjevuje s rychlostí a nehmotností blesku. Jednou se tedy jeví jako cosi nehybného, jindy zase jako cosi dynamického; a ještě přesněji řečeno jeho pravda se stává výmluvnější právě díky rozbušce „res“ a „apparition“.

Adorno přináší dosud nejbystřejší a nejpromyšlenější analýzy těchto dvou rysů. Především se fetišismus nemá považovat za synonymum lže. Kdo ve „věci“ vidí cokoliv zásadně falešného, ten je v zajištění určité logiky identity, jež mu brání poznat heterogenní, negativní, to, co je jiné než myšlení; zůstává tak mimo jakékoli dialektické uvažování o skutečnosti. Fenomen zvěčnění lidských vztahů neznamena pouze ujařmení lidí logikou kapitalismu; nutí i ke srovnání s realitou, jemuž se subjektivistický idealismus vymyká.⁴³ Básníci často hovořili o „krásné cizosti“ vnějšího světa a jejich láska k věcem nás nutí zamyslet se nad zásadním provázáním umění a fetišismu. Adorno dospívá k tvrzení, že kvalita a dokonce i pravda uměleckých děl závisí především na stupni jejich fetišismu,⁴⁴ protože nevyslovená glorifikace jiných věcí než užitečných předmětů, jak v sobě zahrnuje jejich statut, jim zajišťuje naprostou svobodu, povznáší je nad jakoukoli spojitost s pouhou zábavou; paradoxně jim právě fetišismus uchovává „vážnost“. Fetišismus představuje totiž výjimku oproti statutu zhoží a má leccos společného s povahou magických předmětů, podobně jako umělecká produkce není srovnatelná s podmínkami ekonomicky užitečné práce.⁴⁵

Umění však obsahuje také protikladnou stránku, než je zvěčnění lidských vztahů, a díky ní se podobá blesku, ohňostroji, nebeskému úkazu; přesně to Adorno chápe pod pojmem „apparition“. I tato stránka je užice spjata s otázkou pravdy v umění; znamená totiž průnik čehosi nepředvídaného a ve skutečnosti nepředstavitelného, srovnatelného s explozí. Není věci umění stanovit ontologický statut toho, co se jeví, ale je jisté, že tento úkaz obsahuje zduchovnění uměleckého díla, jež ztrácí svou materiálnost a téměř se obrací proti sobě, čímž dává prostor pro proces sebepřekonání v náboženství, který tak skvěle vložil Hegel ve svých *Přednáškách z estetiky*.⁴⁶ Jde o stejný proces, který Kant popsal pod názvem „vznešeno“; jeho podstatou je požadavek ducha stavícího se proti zvláštnímu smyslové zkušenosti.

Nejvhodnějším pojmem zachycujícím podstatu umění z hlediska poznávacího je podle Adorna „záhada“. Na rozdíl od tajemství nemůže záhada pochopením nebo vysvětlením zaniknout. Nejméně se pozná pravda uměleckého díla podle umělcových záměrů. Například Poe a Baudelaire, kazatelé moderního umění, se stavěli proti společnosti tím, že přejímali a vyhrcovali její stanovisko; opozici se dařilo, pouze když se ztotožňovali s novismem protivníka; jinak upadne do naivního poučování či nabádání. Toto je přesně egyptský záhadný aspekt každého pravého uměleckého díla: táž zbraň, která zraňuje i uzdravuje.⁴⁷

Umělec si tohoto paradoxu není vědom; umění není totiž samo sobě transparentní. Proto vyžaduje zásah filosofie. Podle Adorna se buď pravá estetická zkušenost stane filosofií, nebo neexistuje;⁴⁸ z tohoto hlediska má Adorno mnohem blíže k Hegelovi než ke Croce. Podle jeho názoru obsah pravdy v díle filosofii potřebuje, zvlášť když umělecká kritika ve svém úkolu tak neslavně ztroskotala. Nesmíme však zapomínat, že Adorno přisuzuje filosofii především povahu kritickou a interogativní; a tak nakonec zůstává nerozhodnuto, zda s pravdou je v užším vztahu umění nebo filosofie. Kdyby filosofie přednesla nekrolog umění, klela by do barbastvi; ale kdyby se spokojila s interpretacemi stávajících uměleckých děl, nevstoupila by do vztahu s onou jinou, heterogenní dimenzí, s níž je každé opravdové umělecké dílo neustále konfrontováno.

I fenomenologie zažila skeptický vývoj, který staví filosofii na roven umění; je spojen s francouzským filosofem Mauricem Merleau-Pontym (1908–1961), jehož úvahy se soustředují na percepci,⁴⁹ jinými slovy na rodicí se, genetický, počáteční moment poznání. Na první pohled se zdá, že jde o návrat ke Croceovskému pojetí umění jako úsvitu poznání, ale ve skutečnosti jsme od Croceho daleko, především proto, že úvahy Merleau-Pontyho v sobě nesou (stejně jako u Adorna) silné omezení nároků filosofického rozumu, a za druhé proto, že je umění považováno za nositele téže pravdy, k níž může dospět i filosofie.

Podobně jako Husserl zaujímá i Merleau-Ponty kritický postoj k vědeckým poznatkům, jímž vytýká nezažitý operationalismus, bez jakéhokoli zájmu o pravdu individuální či kolektivní lidské zkušenosti; podle jeho názoru je věda znalostí, která nejde do hloubky, která věci jen přelétne, aniž se jí podaří dobrat se jejich podstaty. Merleau-Ponty už však nesdílí Husserlovu důvěru ve filosofii chápanou jako rigorózní poznání; podle něho nespočívá filosofické vědění, nebo spíš nevědění, v organickém celku získaných poznatků představujících trvalý odkaz; filosofie nemůže být ničím víc než kritikou, badatelskou činností bez jakéhokoli dogmatismu, postojem přechodné, chvílkové pravdy.⁵⁰ Je zde však jedna oblast, na které pohled filosofa spočinul jen velmi krátce: oblast tělesnosti ve smyslu citění, zkušenosti nereflétnutého, prvopočátečního, co předchází pojmu. V této rovině se filosofie podobá umění; poznání smyslového, ne-rozumu, staví předcházejících rozlišování mezi subjektem a objektem představuje zatím nepřítisť probádané pole. Mezi uměním a filosofii se vytváří téměř konkurenční vztah, který estetiku eliminuje; jak umění, tak filosofie mají totiž vztah poznávacího typu, který se obrací přímo na „věc samu“, na zkušenost; z estetiky se stává cosi nadbytečného, neužitečný přívazek, příliš zprostředkované vědění, jemuž chybí žár okamžiku, nečekaný objev neznámého. To vysvětluje malý počet prací Merleau-Pontyho věnovaných výslovně umění. Existuje jedna skrytá objektivní potřeba, týkající se statusu filosofické rozpravy o umění, která nastává, jakmile jsou filosofie i umění považeny stejným úkolem. Je snaha předejít již zkoumáním díla přímo; v Cézannově malířství nachází Merleau-Ponty paradigma podstaty umění obecně.⁵¹

Úvahy Merleau-Pontyho o umění vycházejí z operného bodu poznávací estetiky 20. století: z kritiky vitalismu a subjektivismu. Umělecká zku-

šenost nás zavádí do světa bez důvěrnosti, kde jsou veškeré lidské výlevy zakázány a kde jsme sami sobě cizinci; pravá umělecká emoce znamená pocit cizosti vůči empirickému životu, provázený jakýmsi údivem nad neustále znovu začínaným bytím. V pojednání *Oko a duch*,⁵² které představuje nejvýznamnější přínos Merleau-Pontyho k filosofii umění, autor říká, že malíř dodává viditelnou existenci tomu, co obvyčejné vidění považuje za neviditelné, a přináší novou zkušenost, v níž vidění znamená dotýkat se a být dotýkán. Rozlišení mezi zrakem a hmatem je tak překonáno stejně jako mezi citícím a citěným. Mé tělo, které má stejnou soudržnost jako „věc“, je součástí tkáně světa, jenž je chápán jako cosi trvalého. Citění a myšlení, smysl a rozum jsou jednotné v poznávací zkušenosti, která jde k jádru věci. Merleau-Ponty stejně jako Hartmann a Adorno užívá výrazu „záhada“ na označení umění; umění rozblíží povrchnost formy chápáné jako jakási podivná a vede nás k hlubokému prožitku „vnějškovosti“, v níž se malíř cítí blízký s věcmi. Jsme daleko od vitalistického senzualismu; malíř se pustil do procesu poznávání, při němž hledá *logos* linií, světla, barev, reliéfů, hmot. Dochází k promísení mezi vidícím a viděným, takže malovat znamená být sami přítomni zázraku zrodu citění, které se znovu a znovu vrací ve své novosti a zjevnosti.

Avšak ani Merleau-Ponty se podle mého soudu nepodařilo uniknout autoreferenčnosti, v jejíchž tenatech zůstala lapena celá poznávací estetika. Filosofie, třebaže se s největší možnou pokorou dává do školy umění, má před ním tu výhodu, že dokáže učinit uvědomělými a sdělitelnými zkušenosti, které by jinak byly němé a temné, pohřbené v těle světa. I vztah mezi viditelným a neviditelným, který je námětem posledních úvah Merleau-Pontyho,⁵³ působí jako chiasma, jako vztah zvrtné reverzibilitaty, kdy vidění je zároveň viděno, brání je zároveň bráno, jak vyžaduje poznávací dynamika, která je uspokojena jedině tehdy, když dosáhne autoreferenčnosti.

Umění mezi recepcí estetikou a nihilismem

Skeptický vývoj v hermeneutice završili německý badatel Hans Robert Jauss (1921–1997) a italský filosof Gianni Vattimo (narozen 1936). Oba do značné míry tlumí nadšení, které Gadamer vkládá do nierné pravdy uměleckého díla a do jeho teoretického významu.

U Jausse je zajímavé především nové hodnocení estetiky, kterou Gadamer podrobil radikální kritice. Klade sice důraz na význam estetické libosti, ale proto ještě neupadá do smyslového vitalismu. Podle něj je totiž estetická libost poznáním. Navázal na náboženskou a filosofickou tradici německého pietismu a zdůraznil „požitek z myšlení“, který umělecká zkušenost přináší. Ta je tvořena třemi základními momenty, z nichž každý je nositelem určitého specifického vědění. Prvním z nich je *poiesis*, to znamená tvorba uměleckého díla; je spojen s technickým věděním, jež je součástí konání. Druhým je *aisthesis*, to znamená vstup do odlišné percepcie světa, než je užitíární a funkční; jde o intuitivní poznání, které zbavuje svět konceptuálnosti a umožňuje nám přístup ke kosmologickému pohledu, schopnému vytvořit spojení mezi jeho různými projevy. Třetím je *katharsis*, to znamená ztotožnění s postavou a společenské sdílení určitého soudu; i tento poslední moment v sobě nese poznávací stránku, jež se projevuje ve sdělitelnosti vlastních zkušeností.⁵⁴

Jiný závažný aspekt Jaussovy hermeneutiky se týká významu, jaký připisuje receptu uměleckého díla; podle jeho názoru nemůže být dílo pochopeno bez ohledu na účinek, jaký vyvolalo. Příběh recepte se tak stává podstatnou součástí samotného díla. Stejně jako událost z minulosti nemůže být pochopena, jestliže neznáme její následky, tak i u uměleckého díla je nutná znalost jeho účinků.⁵⁵ U tohoto stanoviska je zřejmá skeptická odchylka, která odvádí pozornost od niterné pravdy díla (již se dovoloává Gadamer) k historii jeho konzumace.

Mnohem extrémnější po stránce teoretické jsou teze, které předložil Gianni Vattimo ve své nejvyzrálejší a nejvyzrálejší knize *Za hranice interpretace*. *Význam hermeneutiky*.⁵⁶ Vattimo podrobil zkoumání nedávné problémy hermeneutiky, přičemž estetický zájem vyzdvihl nade všechny ostatní; umělecké dílo má být považováno za pravý vzor toho, jak nastává pravda. Na estetickou stránku je sice kladen značný důraz, ale teoretický význam umění tím není nijak účinně prohlouben; gadamerovské prosazování pravdy umění tak dospívá k poměrně vágním výsledkům. Poznávací hodnota umění jako by se omezovala na povšechnou formu moudrosti o životě a lidském údělu. Nemá smysl snažit se vytěžit filosofické teze z poezie, z literatury, z umění. Vattimo však na rozdíl od Merleau-Pontyho vylučuje, že by současní básníci nebo umělci skutečně prováděli nějakou samostatnou poznávací činnost; umění má tendenci ztratit svou „substanciální“, pokud se izoluje ve formách vyšší kultury nebo pokud se spojuje

s masmédií. Tím Vattimo zdvořilým, ale důrazným způsobem prakticky uzavírá jednu kapitolu estetiky, kterou v prvních letech století zahájil Croce; kapitolu, považující estetickou zkušenost za poznávací činnost.

Podle Vattima může být základní poučení z hermeneutiky shrnuto do teze, podle níž neexistují fakta, ale pouze interpretace. V negaci jakékoli přímé objektivní zřejmosti (s níž zůstává spjata fenomenologie) objevuje hermeneutika vlastní nihilistické poslání; to spočívá v odmítání všech metafyzických pojetí a v prosazování historické povahy všech projevů bytí. Avšak Vattimo trvá na naprosto zřetelném rozlišování vlastního hermeneutického nihilismu a povšechného historického relativismu. Teze, podle níž neexistují fakta, ale jen interpretace, nemůže být totiž postavena na rovně všem ostatním nekonečným možnostem vidění světa; nihilismus není interpretace jako jiné, nýbrž je to historický úděl Západu, bod, v němž se stýkají technicko-vědecké ovládání světa a lehkovážná nepodstatnost umění, historická cesta křesťanství a etické rozčarování tváří v tvář všem hodnotám. Na čem se však tato filosofie dějin zakládá? Řekl bych, že se Vattimo svým teoretickým primátem nihilistického sekularismu vrací rovněž k principu autoreferenčnosti; zatímco všechny ostatní výklady světa končí nějakým dogmatickým tvrzením, je si nihilismus jako jediný vědom vlastní historičnosti.

Pro estetiku má velký význam to, k čemu Vattimo dospěl: setkání umění a náboženství ve „smyslovém náboženství“, v němž se na jedné straně umění už vzdalo jakékoli autonomní poznávací hodnoty, na druhé straně náboženství upustilo od všech dogmatických a disciplinárních požadavků. Avšak celá rozprava se, jako v Lyotardově případě, přesouvá k jinému obzoru, který už nemá nic společného ani s poznávací estetikou, ani s hermeneutikou, tedy k určité „estetice čtení“, kde je estetická zkušenost konečně brána ve své odlišnosti od vědění.

Virtuallia a poznávací charakter umění

Ze všech čtyř směrů poznávací estetiky (novohegelství, fenomenologie, hermeneutika a teorie symbolických forem) pouze ten poslední i na dále uznává teoretický význam umění, nebo přesněji řečeno jeho poznávací stránku. Samozřejmě i tento směr byl hluboce zasažen skeptickým vývojem: ten se však dotýká především vědy; dokonce by se dalo říci, že

čím menší je hodnota pravdy, jež se udílí vědě, tím větší je břemeno poznání, jež se přisuzuje umění.

Zdůrazňování abstraktního charakteru estetické zkušenosti je patrné už v díle americké filosofky Suzanne Langerové (1895–1985) *Cítění a forma*,⁵⁷ představující významné rozvinutí Cassirerových úvah o umění. Na rozdíl od Cassirera však Langerová podtrhuje virtuální, a nikoli reálnou povahu umění, které definuje jako vytváření symbolických forem citu. Zavedení citu jako základního prvku estetické zkušenosti však v žádném případě neznamená ústupek vitalistickému subjektivismu; poznávací hodnota umění se zakládá právě na skutečnosti, že umění nemá nic do činění s pravou emocionální, nýbrž s její symbolickou reprezentací. Huda vytváří virtuální čas, který nemá nic společného s časem reálným. Stejně tak figurativní umění otevírá virtuální prostor.

Původcem ostré konfrontace mezi estetickou a vědeckou zkušeností je americký filosof Nelson Goodman (narozen 1906).⁵⁸ Podle jeho názoru jak umění, tak věda představuje nezaújaté bádání, které je zásadně kognitivního rázu; avšak první z nich má zřejmě užší vztah k emocionálnímu světu. Goodman odmítá vitalistický emocionalismus; city spjaté s estetickou zkušeností jsou němé, nepřímé a dokonce i protikladné vůči citům prožívaným v reálném životě; jejich poznávací funkce nemá vskutku nic společného s jejich intenzitou. I Goodman podobně jako Merleau-Ponty a Langerová je tedy nucen uznat důležitost citění; nepřipadá mu však, že by nutně muselo být v konfliktu s poznáním. Emoce fungují kognitivně, existuje-li spojení mezi nimi navzájem i mezi nimi a dalšími nástroji poznání. Podle Goodmana je důležité nevytvářet mezi uměním a vědou hiát; například je mylné se domnívat, že rozdíl mezi nimi závisí na vztahu k pravdě. Ta ve vědě platí málo; vědecké zákony jsou jen velmi zřídka skutečně pravdivé. Pravda nějaké vědecké hypotézy je otázkou „přilnavosti“, stejně jako pravda uměleckého díla je otázkou „přiměřenosti“. Závěr je obdobný jako u Cassirera: věda a umění pracují se symbolickými systémy, které si jsou podobné; obě jsou součástí horizontu poznání. Avšak na rozdíl od Cassirera je zde jiný vztah tohoto horizontu k pravdě.

Ještě skeptičtější je rakousko-americký epistemolog Paul K. Feyerabend (1924–1994), podle něž neexistuje žádný rozdíl mezi domnělou „pravdou“ uměleckých stylů a domnělou „pravdou“ vědeckých stylů myšlení.⁵⁹ Cílem této tendence současné epistemologie je však zřejmě teze, podle níž se věda rozvíjí prostřednictvím množství „myšlenkových stylů“

lů“,⁶⁰ kdežto pro umění je základní vztah k „pravdě“. A filosofie? Možná je také souhrnem různých „myšlenkových stylů“, které drží pohromadě tlumů k autoreferenčnosti.

Poznámky

- 1 I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, cit. 15 a 23, (čes. *Kritika souhlasy*, Olom., Praha 1975).
- 2 E. Cassirer, *Die Philosophie der Aufklärung*, Tübingen 1932.
- 3 B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1902), Milano 1990, (čes. *Aestetika vědou výrazu a všeobecnou lingvistikou*, Otto, Praha 1907); *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana* (1909), Bari 1966; *Nuovi saggi di estetica* (1920), Bari 1969; *La poesia* (1936), Bari 1963.
- 4 Id., *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, cit., I, 8, (O. c.).
- 5 Id., *Breviario di estetica* (1912) I, in: *Nuovi saggi di estetica*, cit., (čes. *Breviář estetiky*, Orbis, Praha 1927).
- 6 Id., *Il carattere di totalità dell'espressione artistica* (1917), in: *Nuovi saggi di estetica*, cit.
- 7 Id., *La poesia*, cit., I, 1 a 2.
- 8 Id., *Breviario di estetica*, cit., II, (čes. *Breviář estetiky*, Orbis, Praha 1927).
- 9 Id., *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, cit., III, (čes. *Aestetika vědou výrazu a všeobecnou lingvistikou*, Otto, Praha 1907). Avšak v pojednání *Logica* (1908) už nazírá historii jako totálnou s filosofií.
- 10 Id., *Le due scienze mondane. L'estetica e l'economica* (1931).
- 11 Id., *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, cit., I, 16, (čes. *Aestetika vědou výrazu a všeobecnou lingvistikou*, Otto, Praha 1907).
- 12 H. Husserl, *Dopis Hugovi von Hofmannsthal* (1907). Veľd tohoto listu obsahuje rukopis A VI 1 z r. 1906–7 ještě další Husserlův příspěvek k estetice (srov. S. Zecchi, *Un manoscritto husserliano sull'estetica*, in: *La magia dei saggi*, Milano 1984).
- 13 R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Halle 1931, (čes. *Umělecké dílo literární*, Olom., Praha 1989).
- 14 Ibidem, 52, (čes. O. c.).
- 15 N. Hartmann, *Aesthetik*, Berlin 1953.
- 16 H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1960. K tomu byl připojen svazek s doplňky *Wahrheit und Methode. Ergänzungen*, Tübingen 1986–1993.
- 17 Naproti tomu Dilthey podle Gadamera k estetice života nenáleží; pojem *Erlebnis* má u Diltheye čistě gnozeologický a hermeneutický význam.
- 18 G. H. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, cit., I, 1, 2c.
- 19 Představa světa jako hry bez hráčů je jádrem pojednání E. Finka, *Spiel als Weltsymbol*, Stuttgart 1960, (čes. *Hra jako symbol světa*, Český spisovatel, Praha 1993).
- 20 G. H. Gadamer, *Dichten und Deuten*, in: *Kleine Schriften II*, Tübingen 1967.
- 21 Id., *Wahrheit und Methode*, cit., II, 11, 1d.
- 22 Id., *Vernunft im Zeitalter der Wissenschaft*, Frankfurt a. M. 1976.
- 23 E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, I–III, Berlin 1923–29, (čes. *Filosofie symbolických forem* I., II., OIKOYMENH, Praha 1996), srov. úvod ke sv. I a ke sv. III.
- 24 Id., *An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture*, New Haven 1944, (slov. *Esaj o člověku*, Pravda, Bratislava 1977).

25. Cassirer nazývá svůj dílnh vůči F. Th. Vischerovi, autoru pojednání *Das Symbol* (1887).
26. Cassirer se odvolává na H. Heilmhulzer a H. Hertz.
27. Id., *Philosophie der symbolischen Formen*, cit., I, II, 2, 5, (čes. *Filosofie symbolických forem* I., II., OIKOYMENH, Praha 1996). Srv. též významnou přednášku *Das Symbolproblem und seine Stellung im System der Philosophie*, in: Zeitschrift f. Aesthetik u. allgem. Kunstwissenschaft, 1927.
28. Id., *Language and Art. I and II* (1942), in: *Symbol, Myth and Culture. Essays and Lectures* (postmrtně), ed. D. Ph. Verene, New York 1979.
29. Id., *Philosophie der symbolischen Formen*, cit., III, Intr. 4, (čes. *Filosofie symbolických forem* I., II., OIKOYMENH, Praha 1996).
30. C. G. Jung, *Über die Beziehungen der analytischen Psychologie zum ästhetischen Kunstwerk* (1922).
31. Id., *Psychologie und Dichtung* (1930–50).
32. C. G. Jung, *Über die Psychologie des Unbewusstens* (1916–42).
33. Srv. G. Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique*, Paris 1938, a *Le matérialisme rationnel*, Paris 1953.
34. Id., *La formation de l'esprit scientifique*, cit.
35. Id., *La psychanalyse du feu*, Paris 1938, (čes. *Psychanalýza ohně*, Mladá fronta, Praha 1997).
36. Id., *L'airéamont*, Paris 1939.
37. Přidežují se vynikajícího rozboru Bachelardových úvah, který provedl G. Sertoli v svém výborně zdokumentovaném pojednání *Le immagini e la realtà. Saggio su Gaston Bachelard*. Firenze 1972, kde jsou rozetřány jednotlivé fáze intelektuálního vývoje tohoto myslitele, se zvláštním zaměřením na esteticko-filosofické problémy.
38. G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris 1942, (čes. *Voda a sny*, Mladá fronta, Praha 1997); *L'air et les songes*, Paris 1943; *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris 1948, a *La terre et les rêveries du repos*, Paris 1948.
39. Id., *La poétique de l'espace*, Paris 1957 (slov. *Poetika priestoru*, Slovenský spisovateľ, Bratislava 1990), a *La poétique de la rêverie*, Paris 1960.
40. Th. W. Adorno, *Aesthetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1970, (čes. *Estetická teorie*, Panglos, Praha 1997).
41. Id., *Negative Dialektik*, Frankfurt a. M. 1966.
42. Id., *Philosophische Terminologie*, Frankfurt a. M. 1973, I a 2.
43. Id., *Negative Dialektik*, cit.
44. Id., *Aesthetische Theorie*, cit., (čes. *Estetická teorie*, Panglos, Praha 1997).
45. *Ibidem* (O. c.).
46. G. W. F. Hegel, *Aesthetik*, I., II., (čes. *Estetika* I., II., Odeon, Praha 1966).
47. Th. W. Adorno, *Aesthetische Theorie*, cit., (čes. *Estetická teorie*, Panglos, Praha 1997).
48. *Ibidem* (O. c.).
49. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris 1945.
50. Id., *Éloge de la philosophie*, Paris 1953.
51. Id., *La doute de Cézanne*, in: *Sens et non-sens*, Paris 1948, (čes. *Cézannovo pochybování*, in: *Oko a duch a jiné eseje*, Obelisk, Praha 1971).
52. Id., *L'oeil et l'esprit*, Paris 1964, (čes. *Oko a duch*, in: *Oko a duch a jiné eseje*, Obelisk, Praha 1971).
53. Id., *Le visible et l'invisible*, Paris 1964, (čes. *Viditelné a neviditelné*, OIKOYMENH, Praha 1998).
54. H. R. Jauss, *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*, Konstanz 1972, a *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, sv. I, München 1977; sv. II a III, Frankfurt a. M. 1982.
55. Id., *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Konstanz 1967, a *Estetica della ricezione* (sehrané eseje z let 1978 až 1986), it. překl. A. Ciughiasco, Napoli 1987.
56. G. Vattimo, *Oltre l'interpretazione. Il significato dell'ermeneutica per la filosofia*, Roma-Bari 1994, Z předchozích Vattimových děl upozorňují na: *Poesia e ontologia*, Milano 1967; *Le avventure della differenza*, Milano 1980, a *La fine della modernità*, Milano 1985.
57. S. Langrová, *Feeling and Form. A Theory of Art developed from „Philosophy in a New Key“*, New York 1953.
58. N. Goodman, *Languages of Art*, New York 1968.
59. P. Feyereabend, *Scienza come arte*, it. překl. z angl. a něm. L. Sosio, Roma-Bari 1984.
60. Představa vědy jako „stylu myšlení“ pochází od L. Flecka, autora pojednání *Entstehung einer wissenschaftlichen Tatsache* (1935), Frankfurt a. M. 1980.
61. G. Buchdahl, *Verità e stile nella scienza, nell'arte e in filosofia*, in: *Nuova civiltà delle marchie*, nr., 1983, 4.

Kapitola čtvrtá

Estetika a čin

„Krásný čin“ a boj

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Estetický čin jako završení

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

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

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

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

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

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

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

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

Estetický čin jako utopické napětí

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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