

## Umělecká krása

Téma umění nahradilo přírodní krásu jako hlavní předmět estetiky až v průběhu devatenáctého století v souvislosti se zvýšeným zájmem o Hegelovy posmrtně vydané přednášky o estetice. Tato změna byla součástí výraznějšího posunu v povědomí vzdělaných lidí, jemuž říkáme romantické hnutí. Romantismus postavil do středu naší kultury citění jednotlivého člověka, pro nějž je jeho já zajímavější než druhý a jemuž se bloudění jeví vznešenější než sounáležitost. Z umění se stala činnost, jejímž prostřednictvím jednotlivec sděluje sám sebe světu a vyzývá přitom božstva, aby jej ospravedlnila. A přece se umění jako strážce našich vyšších aspirací ukázalo být mimořádně nespolehlivé. Umění převzalo pochodeň krásy, chvilí s ní běželo a pak ji mrštilo do pařížských pisoárů.

### Žerty stranou

Před sto lety podepsal Marcel Duchamp pisoár jménem „R. Mutt“, opatřil jej popiskem „La Fontaine“ a vystavil jej jako umělecké dílo. Jeden z bezprostředních důsledků Duchampova žertu byl ten, že uspíšil nástup intelektuálního průmyslu zasvěceného hledání odpovědi na otázku „co je umění?“. Literatura, která z tohoto průmyslu vzešla, je stejně úporná jako nikdy nekončící nápodoby Duchampova gesta. Přesto však za sebou zanechala jakýsi pozůstatek skepticismu. Pokud může být cokoli považováno za umění, jaký smysl a jakou cenu má, když tuto nálepku někdo získá? Jediné, jak nám zbývá, je kurtózní, ale ničím nepodložený fakt, že se někteří lidé dívají na určité věci a jiní zase na jiné. A pokud jde o názor, podle něhož přece existuje práce umělecké kritiky, jež hledá objektivní hodnoty a trvalé památky působení lidského ducha, ten lze snadno odbyt s tím, že vychází z určité koncepce uměleckého díla, kterou Duchampova „fontána“ spláchla do kanálu.

Tato argumentace je široce přijímaná, protože se zdá, jako by člověka zbavovala břemena kultury; říká totiž, že všechna uznávaná mistrovská díla mohou být bezrestně ignorována, že myšlové opery v televizi jsou „stejně dobré jako“ Shakespeare a že Radiohead jsou rovnocenní Brahmsovi, protože nic není lepší než něco jiného, a že žádné nároky na estetickou hodnotu neplatí. Proto taková argumentace dobře souzní s módními podobami kulturního relativismu, a určuje tak bod, z něhož stále častěji vycházejí vysokoškolské kursy estetiky – a mnohdy i bod, v němž také skončí.

Nabízí se zde provést užitečné srovnání umění a vtipu. Stanovit hranice skupiny, do níž patří vtipy, je stejně těžké jako vymezit skupinu uměleckých děl. Všechno je žert, pokud to tak někdo nazve. Žert je artefaktem vytvořeným proto, abychom se mu smáli. Někdy tuto svou funkci nesplní – pak je řeč o vtipu, který „vymrzne“ naprázdno. Anebo svou funkci splní, ale příliš hrubě – pak hovoříme o „neomaleném“ žertu. Nic z toho však neznamená, že by kategorie žertů byla arbitrární nebo že by neexistoval žádný rozdíl mezi dobrými a špatnými vtipy. Ani to v žádném případě neznamená, že není na místě vtipy kritizovat, nebo že by neměla existovat svého druhu mravní výchova, jejímž cílem je kultivovat smysl pro humor. A jedna z prvních věcí, které bychom se v ní mohli naučit, pokud jde o vtipy, je tato: žert Marcela Duchampa s pisoárem byl napoprvé ve své době docela dobrý, později za časů Warholových krabic od firmy Brillo už byl dost oštrepaný, a dnes je vyloženě hloupý.

### Umění jako funkční druh

Umělecká díla mají, podobně jako žerty, jednu převládající funkci. Jsou totiž předmětem estetického zájmu. Tuto svou funkci mohou plnit uspokojivým způsobem, nabízet látku k přemýšlení a potravu pro povznesení ducha, mohou si získat publikum, jež se k nim vrací, aby v nich našlo útěchu nebo inspiraci. Tuto funkci mohou plnit také způsobem, o němž soudíme, že je útočný nebo znevažující. Anebo mohou ve svém úsilí o podnícení estetického zájmu, kterého se domáhají, úplně selhat. Umělecká díla, jež si pamatujeme, spadají do jedné z prvních dvou kategorií: jsou si vznašející nebo znevažující. Naprosté neúspěchy z lidské paměti

zniží. Je opravdu důležité, na jakém umění lpíme a jaké umění zahrme do své pokladnice symbolů a narážek, kterou chováme ve svém srdci. Dobrý vkus je právě tak nezastupitelný v estetice jako v humoru; úplně vše se tu vlastně točí okolo vkusu. Pokud universitní kursy nebudou z této premisy vycházet, studenti ukončí své bádání v oblasti umění a kultury stejně nevzdělání, jako když začínali. V umění se estetický soud týká toho, co by se nám mělo a naopak nemělo líbit, a toto „mělo“ (jak budu dále tvrdit) má svou morální váhu, třebaže striktně vzato nejde o morální imperativ.

Je ovšem pravda, že lidé už v uměleckém díle předmít úsudku ani výraz morálního života nevidí: stále větší počet učitelů humanitních oborů souhlasí se studenty, kteří k nim přicházejí, v tom, že neexistuje rozdíl mezi dobrým a špatným vkusem, nýbrž jen rozdíl mezi mým a tvým vkusem. Představme si však, že by někdo řekl totéž o humoru. Jung Chang a Jon Halliday vyprávějí o jednom z mála zaznamenaných případů, kdy Mao Ce-tung vybuchl smích: bylo to v cirkuse, když provazochodkyně spadla z vysokého lana a zabíla se. Představte si svět, v němž by se lidé smáli jen neštěstí druhých. Co by měl tento svět společného se světem Mollierova *Tartuffa*, Mozartovy *Figarovy svaťby*, Cervantesova *Dona Quijota* či *Tristama Shandyho* od Laurence Sternea? Nic, kromě holého faktu smíchu. Byl by to zvrhlý svět, svět, v němž lidská vídnost postrádá oporu v humoru a v němž by jeden celý aspekt lidského ducha zakrměl a stal by se groteskním.

A nyní si zkuste představit svět, v němž by lidé dávali najevo zájem výhradně o repliky krabic od firmy Brillo, o podepsané pisoáry, o krucifix naložený v moči nebo o jiné podobné objekty vytažené z trosk života a vystavené s jakousi satirickou intencí ve smyslu „jen se na mě podívej“ – jinými slovy měli by výlučný zájem o stále běžnější nabídku moderního umění, která je k vidění na evropských a amerických výstavách. Co by měl tento svět společného se světem Duccia, Giotta, Velázqueze, nebo i Cézan-na? Patrně sám fakt vystavení těchto předmětů a také fakt, že se na ně díváme určitým estetickým prismaťem. Byl by to však svět, v němž už lidské aspirace nenacházejí svůj estetický výraz, v němž už pro sebe nevytváříme obrazy transcendence a v němž hromady harampádí zasypaly místa našich ideálů.

## Umění a zábava

Italský filosof Benedetto Croce v pozoruhodné knize vydané před sto lety poukázal na radikální rozdíl – jak to alespoň on sám chápal – mezi uměním, které si zasluluje své jméno, a pseudo-uměním určeným k pobavení, k vyvolání vzrušení anebo k rozveselení. Toto rozlišení převzal Croceho žák, anglický filosof R. G. Collingwood, jenž argumentuje následovně. Když se setkávám s opravdovým uměleckým dílem, nezajímají mě mé vlastní reakce na něj, ale význam a obsah díla. Zpřítomňuje se mi přitom zkušenost, která je jedinečným způsobem vřelená právě do této specifické smyslově vnímatelné formy. Když však hledám zábavu, nezajímá mě přičina, ale účinek. Všechno, co na mě má ten správný účinek, je pro mě správné; a není to otázka úsudku, ať už estetického nebo jiného.

Tento rozdíl, v té podobě, v jaké jej Croce a Collingwood prosazují, je přehnaný – proč bych se nemohl zajímat o význam nějakého díla a zároveň se jím dobře bavit? Nenecháváme se přece bavit *kvůli* pobavení, ale kvůli žertu. Rozveselení není protikladem estetického zájmu, ale už jednou z podob tohoto zájmu. Není proto překvapivé, že Croce i Collingwood v důsledku svého přehnaného odmítání zábavy v umění dospěli k estetickým teoriím, které jsou nejméně přesvědčivé ze všech, které bychoť vůbec v literatuře našli.

Nicméně jejich názor, že mezi *uměleckým* pojednáním tématu a pouhým třibením účinku existuje velký rozdíl, byl správný. Vůči tomuto rozdílu jsme se stali do určité míry otupělí kvůli fotografickému zobrazení. Zatímco divadelní jeviště, podobně jako rám malby, brání proniknutí skutečného světa, kamera jej naopak nechává vstoupit – všude rozprostírá stejné nevýrazné přitakání herci, který předstírá, že umírá na chodníku, i míči, který se náhodou kutálí po ulici v pozadí. Vzniká tak pokušení proměnit tento nedostatek v přednost tím, že v divákovy podpořime jeho „vášeň pro realitu“; pokušení zaměřit se na určité rysy skutečného života, jež si nás připoutávají nebo nás vzrušují, bez ohledu na jejich dramatický význam. Právě umění nás také baví, ale dělá to tak, že mezi námi a scénou, kterou vykresluje, vytváří určitou vzdálenost: dostatečný odstup na to, aby vyvolalo nezainteresovanou sympatii

k postavám, spíše než aby podnítilo naše vlastní zprostředkované emoce.

### Příklad

Jelikož film a různé jeho odnože nesou ze všech umění největší vinu na honbě za účinkem za cenu ztráty významu, sluší se uvést příklad filmového umění, v němž se tento nedostatek neobjevuje. Existuje jen málo režisérů, kteří jsou si tak dobře vědomi pokušení, jež s sebou přináší kamera, a kteří cítí potřebu tomuto pokušení odolávat, jako Ingmar Bergman. Fotografie pořázené z Bergmanových filmů – snové sekvence z *Lesních jahod*, tanec smrti ze *Sedmé pečeti*, večerní slavnost v *Hodině vlků* – byste mohli zarámovat a vypadal by na zdi jako ryfina, rezonující, podmanivá a vyvážená. Právě proto se Bergman rozhodl natočit *Lesní jahody* černobíle, ačkoli barevný film byl v té době (1957) už *lingua franca*: chtěl co možná předejít rozptýlení, postarat se o to, aby všechno, co se objevuje v záběru – světlo, stín, tvary i náznaky, stejně jako osoby a charaktery –, svým vlastním způsobem přispívalo k dramatické scéně.

Film vypráví příběh do sebe zahleděného, ale noblesního starého muže, který se vyhýbal lásce a který s blízcím se koncem svého života cítí, jak byl tento život prázdný; až v jednom jediném dni – prostřednictvím obyčejných setkání, vzpomínek a snů – objeví, že se může zachránit, když přistoupí na to, že musí lásku dávat, aby ji mohl dostat, a nakonec projde ve zvláštním vidění svého dětství proměnou a úplně na závěr se mu dostane přijetí ve světě druhých lidí. Těžším příběhu jsou sny a vzpomínky – epizody, jež jsou součástí dramatu umocněného filmovým médiem. Díky práci kamery se tyto epizody prolínají s hlavní linií příběhu a pronikají do přítomnosti; kamera tak vytváří totožnost tam, kde by slova prosadila jediné rozdílnost. (Tváře ve snech takto ve skutečných událostech dne dostávají jiný význam.) Kamera pronásleduje rozvíjející se příběh jako lovec a zastavuje se v přítomnosti jen proto, aby jí přivedla do těsné blízkosti s minulostí. A obrazy, které jsou často zrnité s ostře vystupujícími detaily, nechtávají množství předmětů přetrvávat – jako by to byli duchové – kdesi v pozadí mimo ohnisko záběru. V *Lesních jahodách* jsou věci, podobně jako lidé,



Obrázek 11. Ingmar Bergman: sekvence vzpomínek z *Lesních jahod*: každý detail promlouvá.

prosceny duševními stavy svých pozorovatelů a kamera je vtahuje do dramatického děje tím, že každému detailu propůjčuje jeho vlastní vědomí. Výsledek není nevyzpytatelný nebo svévolný, ale naopak naprosto objektivní – obrací se ke skutečnosti v každém bodě, i tam, kde by kamera měla jinak pokoušení před skutečností utíkat.

*Lesní jahody* představují jeden z mnoha příkladů opravdového filmového umění, v němž filmové postupy slouží dramatickému účelu a představují nám situace a postavy ve světle naší vlastní zúčastněné odpovědi na ně. Jsou tedy dobrou ilustrací rozdílu mezi estetickým zájmem a pouhým účinkem: první vytváří odstup, který druhý ničí. Účelem tohoto odstupu přitom není zabránit vzniku emocí, ale zaměřit se na ně tím, že nasměrujeme pozornost k imaginárnímu druhému spíše než ke svému přítomnému já. Vyjasnění si tohoto rozdílu je důležitou součástí porozumění umělecké kráse.

## Fantazie a skutečnost

Tento rozdíl můžeme formulovat i jako rozdíl mezi imaginací a fantazií. Opravdové umění je výzvou pro imaginaci, zatímco účinky vyvolávají reakci fantazie. Imaginární věci se promyšlejí, kdežto fantazie se ztvárňují. Jak fantazie, tak imaginace se týká nereálných věcí; zatímco však nereálné výtvořiny fantazie pronikají do našeho světa a zanášejí jej, výtvořiny imaginace existují ve svém vlastním světě, v němž se můžeme pohybovat volně a ve stavu zúčastněného odstupu.

Moderní společnost oplývá fantazijními předměty, neboť realistický obraz, jaký nabízí fotografie, film nebo televizní obrazovka, poskytuje náhražkové naplnění našich zakázaných tužeb, a tím je vlastně povoluje. Fantazijní touha nevyhledává ani literární popis, ani jemné výtvarné zachycení svého předmětu, nýbrž simulakrum – obraz, z něhož byly strženy všechny závoje otálení. Vyhýbá se stylu a konvenci, neboť překážejí vytváření náhražky a podrobují ji úsudku. Ideální fantazie je dokonale uskutečněná a dokonale neskutečná – imaginární předmět, který neponechává nic imaginaci. Reklamy s takovými předměty obchodují a ty pak volně prolouvají na pozadí moderního života a neustále nás uvádějí v pokušení uskutečňovat naše sny, místo abychom se zabývali skutečnými věcmi.

Scény vytvářené imaginací naproti tomu nejsou uskutečněné, ale *představované*; přicházejí k nám prosycené myšlením a nejsou to v žádném smyslu náhražky, neboť zaujmají místo něčeho nedostupného. Jsou tedy naopak záměrně situovány do určitého odstupu, do svého vlastního světa. Konvence, rámování a zdrženlivost jsou integrální součástí imaginativního procesu. K malbě přistupujeme jedině prostřednictvím rámu, který zabraňuje, aby do něj vstoupil svět, v němž stojíme. Konvence a styl jsou tu důležitější než samo provedení; a když umělci svým obrazům propůjčí realističnost ve smyslu *trompe-l'oeil*, vždy si klademe otázku, zda není výsledek takové tvorby nevkusný, anebo jím přímo opovrhujeme a pokládáme jej za kýč.

Je jisté pravda, že umění si může pohrávat s iluzionistickými efekty, jako Bernini, když vytvořil sochu *Extáze sv. Terezy*, nebo Masaccio ve svém zobrazení *Svaté Trojice*. V takových případech

je však iluze určitým nástrojem dramatisace, způsobem, jak diváka přenést do nebeských výšin, kde se myšlení a citění zbavují svých pozemských pout. Bernini a Masaccio v žádném případě nena-vozují klam, ani diváka nesvádějí k tomu, aby se oddával svým obvyklým vášním pomocí náhražek.

Ani v divadle není děj skutečný, nýbrž reprezentovaný, a i když je sebevícе realističtější, vyhýbá se (zakonitě) takovým scénám, které by mohly přizpůsobit fantazii. V řecké tragédii se vraždy odehrávají jí mimo jeviště a dozvídáme se o nich ve verších, které uvádí do rytmického pohybu sbor, aby vypověděl hrůzu a zároveň ji zkroutil do formy diktované veršem. Účelem tohoto postupu není zbavit smrt jejího dopadu na naše city, ale zahrnout ji do sféry imaginace – sféry, v níž se můžeme svobodně pohybovat a v níž mají naše vlastní zájmy a touhy pozastavenou platnost.

Ačkoli se vášně prožívané v divadle zaměřují k imaginárním předmětům, přesto se řídí smyslem pro skutečnost a stále se vyvíjejí a vyvstávají spolu s tím, jak se prohlubuje naše rozumění. Vycházejí ze sympatií, které chováme k bytostem, jež se nám podobají, přičemž sympatie má v sobě cosi z kritiky – přeje si znát svůj předmět, stanoví jeho hodnotu, zkrátka nemrhat záchvěvy svého srdce kvůli někomu, kdo si to nezaslouží. Adam Smith ve své *Teorii mravních citů* tvrdil, že sympatie směřuje sama od sebe k zaujetí stanoviska nezúčastněného pozorovatele. Proto má sympatie málokde tak aktivní roli a málokde se do takové míry řídí naším úsudkem jako právě v estetickém kontextu. Vůči tomu, co je imaginární a co je určitým způsobem zarámované, můžeme zaujmout nezainteresovaný postoj, jak jsem jej popsal v první kapitole. A jakmile jednou naše vlastní zájmy ustoupí do pozadí, můžeme naše sympatie rozvíjet způsobem, který bychom si v našem každodenním obstarávání nemohli dovolit. Snad tedy bude věrohodné, pokud řekneme, že tento moment definuje jeden z cílů umění: zpřítomňovat imaginární světy, vůči nimž můžeme zaujmout – jako neřílnou součást estetického postoje – stanovisko nezaújatého zájmu.

## Styl

Opravdoví umělci mají své dílo zcela ve svých rukou, a to z toho důvodu, aby naše odpověď na něj vzešla z jejich přičinění, nikoli z našeho. Jeden ze způsobů uplatnění této vlády nad dílem vzniká prostřednictvím stylu: Picasso ovládal erotický cit díky své kubistické rekonstrukci ženské tváře, Alexander Pope zase přemáhal misantropii díky vyříbené logice hrdinského dvojevěří. Styl se neprojevuje jen v umění: jak jsem už řekl v předchozí kapitole, ve skutečnosti je pro nás přirozený a tvoří součást estetiky každodenního života, jejímž prostřednictvím uspořádáváme své okolí a propůjčujeme mu významné místo ve vztahu k nám samým. Například elegance v oblekání – která není vždycky originalitou za každou cenu – spočívá ve schopnosti přeměnit sdílený repertoár v cosi osobitého, tak aby se v jeho jednotlivých složkách projevil jedinečný charakter. Právě to míníme stylem a „stylovostí“, která vzniká tehdy, když styl sám sebe přecení a stane se určujícím prvkem odívání nějaké osoby.

Styly se mohou navzájem podobat a obsahovat množství idiomatických prvků, které se vzájemně překrývají – jako styl Haydna a Mozarta nebo Coleridge a Wordswortha. Anebo mohou být jedinečné jako styl van Gogha, takže každý, kdo by chtěl jeho repertoár sdílet, by se jevil jako pouhý napodobitel nebo *pasticheur*, a ne jako umělec se svým vlastním stylem. Náš sklon uvažovat tímto způsobem přitom souvisí s naším smyslem pro lidskou integritu: jedinečný styl je takový, který vyčleňuje jedinečnou lidskou bytost, jejíž osobnost je v jejím díle zcela zptedmětněna: *le style c'est l'homme même*, jak to slavně vyjádřil Buffon. (Je zajímavé zkoumat naše důvody, proč říkáme, že Mozart, jenž si uzpůsobil Haydnův hudební jazyk, je originální skladatel, zatímco Utrilla, který je zcela nezaměnitelně svůj i tehdy, když zjevně následuje Pissarra nebo van Gogha, pokládáme za umělce zcela odvozeného.)

Styl musí být rozpoznatelný, neexistuje nic jako skrytý styl. Ukazuje se, dokonce i když tak činí vychytralými způsoby, jež skrývají úsilí a sofistikovanost, tak jako Chopin v mazurkách nebo Paul Klee ve svých kresbách. Zároveň se ale stává rozpoznatelným až díky našemu vnímání, které porovnává: obnáší vykročení z normy, jež musí být podprahově přítomno i v našem vnímání, máme-li

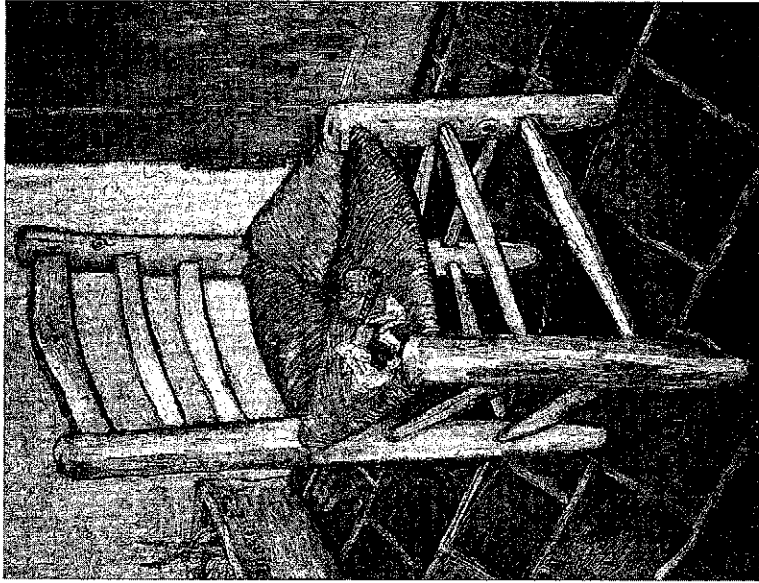
si stylistických idiomů a odchylek vůbec všimnout. Styl umělcům dovoluje, aby dělali narážky na věci, jež netvrdí, aby evokovali srovnání, která výslovně neprovádějí, a aby svá díla a náměty zařadili do souvislostí, v nichž má každé gesto svůj význam, a tak docílili určitého druhu koncentrace významu, jaké jsme svědky v Brittenově *Symfonii pro violoncello a orchestr* nebo v Eliotových *Čtyřech kvartetech*.

## Obsah a forma

Tyto postřehy před nás ihned staví problém, který se stal dobře známým v estetice, umělecké kritice a ve zkoumání umění obecně: jak je možné oddělit obsah díla od jeho formy? A pokud je možné jej oddělit, neukazuje se pak, že je pro estetický účel bezvýznamný, a tudíž není součástí toho, co umělecké dílo *doopravdy* znamená?

Představte si, že byste mi položili otázku, co je obsahem van Goghova slavného obrazu žluté židli. Co to přesně znamená? – zeptáte se. Čemu – pokud jde o tuto židli nebo třeba i svět – mám vlastně rozumět na základě pouhého pohledu na tento obraz? Mohl bych odpovědět: je to židle, a to je celé. Co je ale v tomto případě na obraze tak pozoruhodného? Nestačila by právě tak fotografie židle? Proč cestovat tolik kilometrů, abychom viděli obrázek židli? Nejspíš řeknu, že tato malba říká o této jedinečné židli cosi zvláštního – a stejně tak i o světě viděném prostřednictvím tohoto obrazu židli. Svě myšlenky a pocity bych mohl formulovat i následujícími slovy: „Jsme tu přizváni k tomu, abychom viděli, jak se život šíří od lidí na všechny jejich výtvoř, abychom viděli způsob, jakým život vyznačuje i na ty nejobyčejnější věci, takže nic nezůstává v klidu a všechno teprve nastává.“ Nemohl by ale podobnou zprávu napsat sám malíř na zadní stranu plátna? Proč ke sdělení takové myšlenky potřebuje židli? Nejspíš odpovím, že má slova jsou jen jakýmsi gestem a že pravý význam malby je *spjatý* s obrazem a *od něj neodlučný* – spočívá totiž v samých tvarech a barvách židli, nedá se oddělit od van Goghova osobitého stylu, ani zcela přeložit do jiného idiomatického vyjádření.

Tento druh argumentace, ať už se týká malířství, poezie nebo hudby, je dnes už známý a zakládá se na běžném způsobu, jakým o umění mluvíme. Chceme říci, že umělecká díla v sobě nesou



Obrázek 12. Van Gogh, Žlutá židle. Židle je židle je židle...

význam – nejsou to jen zajímavé formy, v nichž nacházíme nevysvětlitelné potěšení. Jsou to akty sdělování, které nám zpřítomňují význam; a tomuto významu musíme porozumět. O nějakém účinkujícím často řekneme, že nepochopil roli, kterou hrál. Pochopíme absolutní hudbu, jako například Bartókova a Schönbergovy kvartety, a patrně řekneme, že jim nerozumíme. Všechny tyto odkazy na význam a rozumění naznačují, že umělecká díla sdělují nějaký obsah, a je možné, že každé umělecké dílo – nebo přinejmenším každé umělecké dílo, které za něco stojí – má svůj specifický obsah, jemuž musíme porozumět, máme-li dílo docenit a máme-li mít ponětí o jeho hodnotě. Některá díla proměnila způsob, jakým se díváme na svět – například Goethův *Faust*,

Beethovenovy pozdní kvartety, Shakespearův *Hamlet*, Vergiliova *Aeneida*, Michelangelův *Mojžíš*, Davidovy žalmy a kniha *Jób*. Pro lidi, kteří tato umělecká díla neznají, je svět odlišným – a možná i méně zajímavým – místem.

Když jde však o to říci o jakémkoli jednotlivém uměleckém díle, co by mohlo být jeho obsahem, velmi brzy zjistíme, že nám scházejí slova. Význam netkví v obsahu, který by mohl být jen tak rozpoznatelný. Je to zvláštní obsah v tom, jak se *zpřítomňuje* – jak jej vidíme, jinými slovy, je neoddělitelný od formy a stylu. Takto se dostáváme k tezi, jež se stala všeobecně známou tezí kritiky, a sice tezí o neoddělitelnosti formy a obsahu. Její specifická verze je v oblasti literární kritiky známá pod označením „kaciřství parafráze“ – autorem tohoto obratu je kritik Cleanth Brooks. Hereze, o níž Brooks hovoří, spočívá v tom myslit si, že smysl básně může být obsažen v její parafrázi; odtud se pak snadno nabízí myšlenka, že je kaciřské domnívat se, že by mohl být obsažen v překladu nebo že by mohl být sdělen jiným stylem nebo jinou uměleckou formou anebo jakýmkoli jiným způsobem, než je právě forma této jednotlivé básně.

Brooks poukazuje na několik výrazných rysů poesie. Zaprvé je to skutečnost, že verš básně může vyjadřovat několik myšlenek zároveň, zatímco parafráze je dokáže v nejlépeším případě rozložit do posloupnosti. Například verš v *tom káru zříceném, kde pěli ptáci káysij*<sup>19</sup> popisuje zároveň podzimní stromy i nedávno zbořeně kury klášterů, které byly v době Shakespearova mládí ještě hojně navštěvované. Parafráze by nám nabídla jedno z těchto čtení a pak i druhé, ale síla verše spočívá zčásti v tom, že je slyšíme najednou jako simultánní hlasy v hudbě – a pak podzimní zkáza vtrhne do obrazu zříceného kláštera, právě tak jako myšlenka znesvěcení pronikne do obrazu stromu bez listů.

Zadruhé je to skutečnost, že poesie je „polysémická“; svůj význam rozvíjí na několika úrovních – na rovině obrazu, výpovědi, metafor, alegorie atd. Tato úvaha se objevila před sedmi sty lety ve slavném dopise Cangrandemu della Scala, v němž se vysvětluje alegorický význam *Božské komedie* – autorství tohoto dopisu se

19 W. Shakespear, „Sonet 73“.

obvykle připisuje Dantovi – a také v Dantově *Hostině*. Později se stala běžnou součástí pozdně středověké a raně renesanční poetiky. Parafraze by musela vyslovit každou rovinnu významu odděleně, zatímco síla básnictví spočívá ve schopnosti vyjádřit je všechny simultánně.

Za třetí, význam se v jakékoli parafrázi *ztrácí*. První tři verše Hamletova slavného monologu můžete převyprávět slovy: „Žít nebo zemřít – toť volba“, anebo „existovat či neexistovat – to je ten problém“. Shakespeare ale zvolil právě sloveso „být“ – se všemi jeho metafyzickými ozvuky – jako sloveso dotýkající se samého tajemství vesmíru: tajemství „nahodilého bytí“, jak jej popsali Avicenna a Tomáš Akvinský. Bytí už je otázkou, a to neřešitelnou, která vyvěrá na povrch Hamletovy existenciální tízkosti a nabývá nového znepokojivého významu. Do smyslu poesie se nezapočítává jen význam a spojení slov. Důležitý je také zvuk – a nejen zvuk: jde o zvuk uspořádaný syntaxí a ztvárněný v jazyce. Nakonec tedy dospíváme k naprosté nepřeložitelnosti sémantičké atmosféry v básnictví. Jak byste do češtiny převeďte nevyslovitelnou melancholii *Les sanglots longs / Des violons / De l'automne?* „Dlouhé vzdechy podzimních houslí“ jsou prostě nesmysl, ačkoli obojí znamená totéž.

A přece nechceme dospět k závěru, že význam básně nebo jakéhokoli jiného uměleckého díla zůstává jednoduše tajemstvím, jsa tak těsně spjatý s formou, že o něm nemůžeme říci nic. O svých příkladech jsem už leccos pověděl. Jistě existují takové případy, kdy je těžké cokoli říci – Celanovy básně například. Obrazná vyjádření mohou být příliš hutná, než abychom je dokázali rozplést, nebo jsou příliš náznakovitá vyhýbající se přímé výpovědi v obavě, aby se neztratila intenzita zkušenosti. Tyto výjimečné případy však jen dokazují, co bylo řečeno, právě proto, že jsou výjimečné. Většinou lze o významu básně, malby, a dokonce i hudebního díla vyslovit mnohé. Ale to, co řekneme, nevysvětlí jedinečnou intenzitu smyslu, která umělecké dílo přetváří v nenahraditelného nositele svého obsahu.

## Reprezentace a výraz

Filosofové proto rozlišují mezi dvěma druhy významu v umění: reprezentací a výrazem. Toto rozlišení pochází už od Croceho a Collingwooda, ačkoli je pravda, že odpovídá myšlenkám, které se vynořovaly už mnohem dříve. Zdá se, že umělecká díla mohou být smysluplná nejméně dvojnásobem: buď tak, že představují svět (ať už skutečný nebo imaginární), který je na nich samých nezávislý, jako v prozaickém narativu, v divadle nebo ve figurálním malířství, anebo tak, že svůj význam nesou obsažený v sobě. První druh významu se často nazývá „reprezentace“, protože zahrnuje symbolický vztah mezi dílem a jeho světem. Reprezentaci můžeme posuzovat jako více či méně realistickou – jinými slovy jako více či méně ve shodě s většinou popisovaných věcí a situací. Přípouští překlad i parafrázi; dvě umělecká díla mohou reprezentovat tutéž věc, situaci nebo událost – tak jako Mantegново nebo Grünewaldovo *Ukřižování* reprezentují Ježíšovu smrt na kříži (přičemž není nutné zdůrazňovat, jak velmi odlišné jsou).

Příliš přesná reprezentace může být jakožto umělecké dílo bezvýznamná – buď proto, že je bezvýznamné to, co reprezentuje, anebo proto, že ze svého námětu nedokáže nic významného tlumočit – jako Bouguereauovy nymfy. Všechny tyto rysy přivedly Croceho k tomu, aby reprezentaci zavrl jako něco, co je pro estetické snahy nepodstatné. V nejlépeším případě je to rámec, v němž umělci tvoří, ale nikdy není sama o sobě zdrojem smyslu jejích díla. Reprezentovanému obsahu díla, jehož umělecký význam chceme uchopit, musíme samozřejmě i nadále rozumět, což může vyžadovat znalosti z oblasti kritiky, historie a ikonografie – znalosti, které není vždy snadné získat, jak víme z pokusů o rozluštění Rembrandtovy *Noční hlídky* nebo Shakespeareova *Fénixe a hrdličky*. Někdo by však mohl reprezentaci porozumět, a přesto o ni nejevit žádný estetický zájem – většina běčkových filmů je vcelku dobrou reprezentací absurdních událostí, která lidi vtáhne do své nezáživnosti, aniž by měla jakékoli umělecké cíle.

## Výraz a emoce

Podle Croceho tedy těžiště estetického významu nespočívá v reprezentaci, ale ve výrazu. A výraz je nositelem estetické hodnoty. Umělecké dílo vyjadřuje věci, a dokonce i abstraktní umění jako instrumentální hudba nebo abstraktní malířství může být polem působnosti exprese. Jak tedy výrazu rozumíme a proč je to hodnota? Jednou z možností je, že umělecká díla vyjadřují emoce a ty pro nás mají hodnotu, protože nás seznamují s lidskou situací a vyvolávají v nás sympatie ke zkušenostem, které bychom jinak nepodstoupili. Je však zřejmé, že umělecká díla nevyjadřují emoce stejným způsobem, jako vyjadřujeme hněv tím, že křičíme na svého syna, anebo lásku tím, že k němu všele promlouváme. Většina uměleckých děl nebyla vytvořena v náhlém poryvu vášně, ostatně ani nemáme dost znalostí na to, abychom si troufli říci, jaká vášně (pokud vůbec nějaká) umělce motivovala. A i tehdy, když umělci hovoří o emoci, kterou jejich dílo údajně tlumočí, nemusíme věřit, že je jejich popis správný. Beethoven opatřil pomalou větu ze Smyčcového kvartetu, op. 132, titulem: „Posvátný zpěv díků uzdraveného člověka na božství, v lydické tónině“. Představte si, že byste na to odpověděli: „Pro mě je to jen výraz klidného spouštění, které nemá s uzdravením co do činění.“ Znamená to, že jste oně větě neporozuměli? Proč by měl být Beethoven lepší než vy, když jde o slovní formulaci pocitů vyjádřených jeho hudbou? Třeba dokážete jakožto kritik popsat emocionální obsah hudebního díla lépe než skladatel. Existuje bezpočet umělců, jimž kritika pomohla objevit význam jejich vlastních děl; takto například zareagoval T. S. Eliot na knihu Helen Gardnerové věnovanou jeho poezii, totiž: konečně vím, co to znamená.

Ve skutečnosti se zdá, že se všechny pokusy popsat emocionální obsah uměleckých děl mýjejí svým cílem. Cítění nemá svůj nezávislý život; nachází se zde v těchto notách, v barvách a ve slovech, a pokusy extrahovat je a zachytit do nějakého popisu se zdají být ve srovnání s dílem chabé a nedostatečné. Croce na tuto námitku odpovídal důmyslnou teorií. Podle něj pracuje reprezentace s pojmy – tedy s charakteristikami, které mohou být přeloženy z jednoho média do druhého a stále si zachovávají svůj smysl. Constableova skica Yarmouthu reprezentuje úplně stejné místo jako určité scény

z *Davidova Copperfielda*. Obojí obecně zachycuje přímořskou nížinu Yarmouthu, obojí obsahuje zprávy, které mohou být sděleny jinými způsoby a v jiných médiích. Reprezentace, ať už slovní nebo obrazová, je určitou relací mezi dílem a světem, přičemž dílo se ke svému světu vztahuje stejně, jako se pojmy vztahují k věcem, jež pod ně spadají, a sice tak, že tyto věci popisují prostřednictvím zobecnění. Výraz naproti tomu nepracuje s pojmy, ale s intuicemi – zvláštními zkušenostmi, které vyjadřuje tak, že sděluje jejich jedinečnost. Dvě umělecká díla mohou tutéž věc reprezentovat, ale nemohou tutéž věc vyjadřovat – neboť dílo vyjadřuje intuici jediné tak, že zpřítomňuje její jedinečný charakter, charakter, jenž vyjadřuje právě tato slova nebo právě *tyto* obrazy, máme-li tuto intuici vystihnout. A právě o to v umění jde – o sdělování individuálních zkušeností jedinečnou formou, která dokáže zachytit jejich jedinečnost. Proto má umělecký výraz takovou hodnotu; představuje nám totiž nepojmovou jedinečnost svého námětu.

Třebaže je tato teorie důmyslná, to, co na jedné straně získává, na druhé straně opět ztrácí. Podle všeho totiž tvrdí, že umělecké dílo má význam díky intuici, která je v něm vyjádřena. Ale tuto intuici můžeme rozpoznat jen skrze její umělecký výraz. Kdyby nás někdo požádal, abychom rozpoznali intuici vyjádřenou určitým uměleckým dílem, mohli bychom odpovědět jediné tak, že bychom ukázali na toto dílo a řekli, že je to intuice obsažená právě v *těhle* věci. To, co se zdálo být vztahem (vyjádřením), ničím takovým není; říci, že umělecké dílo vyjadřuje intuici, je totiž stejné jako říci, že je totožné se sebou samým. Jsme tedy zpátky u starého problému obsahu a formy – chceme trvat na jejich rozdílu jen proto, abychom jej odmítli jako neudržitelný.

V posledních letech se objevilo mnoho pokusů přezkoumat a znovu oživit rozlišení mezi reprezentací a výrazem a také vložít problematiku výrazu tak, aby bylo zjevné, proč je důležitá a v jakém smyslu dokáže zachytit právě ten aspekt estetické zkušenosti, který máme sklon popisovat z hlediska významu. Setkáváme se také – zvláště ve filosofii hudby – s různými teoriemi z oblasti sémantiky, sémiotiky, kognitivní vědy a podobně, které se snaží ukázat, jak se v umění vyjadřují emoce a proč je něco takového důležité. Žádá z těchto teorií podle mého názoru v této věci příliš nepokročila.



## Hudební význam

Čtenář si může klást otázku, proč je nutné v knize, která se věnuje krásě, zkoumat obtížně strozumitelný problém uměleckého významu. K tomuto problému nás přivádí právě krása. Umění v nás volává pohnutí, protože je krásné, a krásné je zčásti proto, že něco znamená. Může sice něco znamenat, aniž by bylo krásné, ale aby bylo krásné, musí mít význam. Snad by to mohl objasnit příklad z oblasti hudby. Vezměme si *Adagio pro smyčce*, vážnou skladbu Samuela Barbiera – jde bezpochyby o jedno z nejexpresivnějších děl instrumentálního repertoáru. Jak rozumíme jeho expresivní síle? Nevypráví příběh o stavu myslí, který by mohlo odlišným způsobem sdělovat i nějaké jiné dílo: rozvíjí svůj jedinečný ponurý výraz. Krása této hudby je spjata s její expresí: nejsou to dvě kvalitativní, krásna a výraz, ale jedna jediná. To nás opět přivádí k otázce, kterou jsem už zmiňoval: Jaký je rozdíl mezi někým, kdo výrazu rozumí, a někým, kdo mu nerozumí?

Příklad sám předznamenává řešení. Připomíná nám totiž, že existují dva způsoby užití slova „výraz“: tranzitivní užití, které vyvolává otázku „výraz čeho?“, a netranzitivní užití, které tuto otázku neumožňuje. Pokud se v notovém zápisu objeví *espressivo*, rozumíme mu vždy netranzitivně. Otázkou: „Jak to mám zahrát expresivně, když mi nefekneš, co to znamená?“ obvykle ani nebereme v úvahu, protože nedává smysl. Ti, kdo hudbu interpretují, ukazují, že expresivnímu hudebnímu dílu rozumí, ne snad tím, že by rozeznali nějaký stav myslí, jehož je dílo výrazem, ale tím, že jej hrají s porozuměním. Musí se vhodně naladit na rytmus díla. A tento proces vhodného „naladění“ se pak odráží i v publiku, které se „dává do pohybu“ v souladu s hudbou, jako kdyby v duchu tančilo do kroku.

Takže ačkoli má Croceho teorie umění daleko k tomu, aby byla přesná, přesto poukazuje k záhadě, jež se týká krásy v umění. Proč máme tak často sklón hovořit o výrazu tímto netranzitivním způsobem? A proč je výraz součástí krásy? Tyto otázky oživují úvahy o hudbě od doby, kdy E. T. A. Hoffmann napsal svůj slavný esej o Beethovenově *Páté symfonii*, v němž – mnoho let před Crocem – udělal z pojmu výrazu ústřední pojem estetiky.

## Hudební formalismus

Hanslickova studie *O hudebním krásnu* z roku 1854 se stala stěžejním dokumentem ve sporu mezi následovníky Brahmsa, pro které je hudební umění bytostně architektonické, a následovníky Wagnera, jenž hájí stanovisko, podle něhož je hudba dramatickým uměním, které dává formu a soudržnost našim duševním stavům. Podle Hanslickovy argumentace může hudba vyjadřovat určité emoce jen tehdy, když dokáže zpřítomnit určitý předmět dané emoce, neboť emoce se zakládají na myšlenkách o svých předmětech. Hudba je však abstraktním uměním, které není s to zpřítomnit nám jasně vymezené myšlenky. Proto se tvrdí, že hudební dílo vyjadřuje nějaké emoce, stává bezobsažným: na otázku „čeho je dílo výrazem“ totiž nelze dát žádnou odpověď.

Hanslick tedy namísto toho tvrdil, že hudbě je třeba rozumět jako „znějícím pohybujícím se formám“.<sup>20</sup> To je její základní rys, zatímco citové asociace nejsou ničím jiným než právě *asociacemi*, jež si nečiní žádný nárok na to, aby se staly významem toho, co slyšíme. Rozumění hudbě nespočívá v tom, že se ponoříme do sebestředného snění, které hudba možná vyvolala, ale které jí není nijak určováno. Rozumění spočívá v tom, že si dokážeme uvědomit rozmanité pohyby zahrnuté v celkové hudební ploše, slyšet, jak se jeden rozvíjí z druhého, jak si navzájem odpovídají a jak ve svém společném úsilí směřují k rozvedení souzvuků a k závěru. To vše je příčinou potěšení, jež není nepodobné potěšení ze vzoru v architektuře, zvláště takového druhu vzoru, kterého bylo dosaženo navzdory prvotním rozpakům a překážkám – jako byla překážka, již čelil Longhena při návrhu baziliky Santa Maria della Salute, v níž bylo nutné spojit kruhovou kupoli s osmibokým půdorysem.

Co se však myslí hudebním pohybem? Uvažujme nad tématem poslední věty Beethovenovy symfonie *Eroica*. Sestává převážně z pomlk. Začíná na es a pokračuje přes dlouhý interval fícha, během něhož se jakoby zvyšuje na b, pak se sníží o oktávu a tak dále. Tento pohyb můžeme snadno popsat z hlediska jeho začátku, procesu, který přetrvává, a pohybů nahoru a dolů po tónové škále. Nic se tu ale *doopravdy* nepohybuje a velká část pohybu

<sup>20</sup> E. Hanslick, *O hudebním krásnu*, str. 60. Překlad mírně upraven.

se odehrává v momentě, kdy není nic slyšet. Slysíme také určitý druh kauzálního spojení: první nota přivádí druhou notu k bytí. Ve skutečnosti ale žádné takové spojení neexistuje. Zdá se tedy, že když hovoříme o hudebním pohybu, užíváme hluboce zakořeněnou metaforu. Pokud je to však takto, pak se Hanslickova teorie nijak zásadně neliší od teorie romantiků, s níž polemizuje. Ti by jistě souhlasili, že se hudba pohybuje, pokud však připustíme, že jde o metaforu, proč k ní nepřipojit ještě jedno přirovnání a říci, že hudba v nás vyvolává pohnutí, které se podobá pohnutí srdce, jaké zažíváme, když nás rozechvěje nějaký pocit. Jinými slovy, krása v hudbě není jen věcí formy, nýbrž zahrnuje také citový obsah.

### Forma a obsah v architektuře

Když jsem přemýšlel o „estetice každodenního života“, sledoval jsem několik drobných praktických úvah, jimiž se řídí telesa, když chce při konstrukci dveří jednu část vhodně zasadit do druhé. A existuje také tradice architektonického myšlení, která má počátky v Albertiho *Deseti knihách o stavitelství (De re aedificatoria)* z roku 1452, podle níž krása (*concinuitas*) spočívá právě ve vhodném zasazení jedné části do druhé. Jde o určitou paralelu formalistického přístupu, který zastává Hanslick a který je stejně neúplný a stejně neudržitelný v rámci kritiky architektury jako při pojednávání o hudbě. Podívejme se znovu na Longhenův kostel Santa Maria della Salute. Ruskin jej ve svých *Kamenech benátských* vylíčil poněkud přezíravě jako jednu z „opovržených staveb“, která „působí jako zdařilá scénérie, dokud se k ní nepřiblížíme“, kritizoval „ubohá okna po stranách kupole a směšné maskování opěrných pilířů kolosálními volutami“, aby dodal, že tyto opěrné pilíře jsou beztak „pokryté“, protože kupoli podpírá konstrukce krovu, která žádnou podobnou podporu nepotřebuje. Ruskin spatřoval ve formách a vzhledu kostela divadelní přetvářku protireformace („groteskní renesance“), v níž kadidlo a dlouhé róby zadusily ručně zhotovené pravdy skutečné zbožnosti. Geoffrey Scott ve své skvělé kritické práci *Architektura humanismu* (1914) reaguje důrazem na to, co pokládá za čistě formální příčinu krásy a dokonalosti tohoto kostela:

„Důmyslné dvojice [volut] vytvářejí dokonatý přechod z kruhového do osmiúhelníkového plánu. Jejich překypující a valící se tvar se podobá těžké hmotě, jež sklouzla do svého konečného a správného umístění. Velké sochy a podstavce, které je podepírají, jako by zastavily pohyb volut směřující ven a připraveny je ke kostelu. Jakožto sluty slouží sochy (podobně jako zahroceny kryt lucerny) k tomu, aby celkové kompozici propůjčily obrys pyramidy – tedy konturu, jež více než jakákoli jiná dává hmotě její jednotu a sílu... Sotva by se v tomto kostele našel nějaký prvek, který by neohlašoval krásu hmoty a schopnost hmoty vtisknout bytostnou jednoduchost a důstojnost dokonce i těm nejbohatším a nejfantastičtějším snům baroka...“

Pokud jde o obsahovou stránku kostela, Scott neříká nic – nebo alespoň nic určitého; nezmiňuje jeho údajné vyzývání Panny Marie, královny moře, která nabízí pomoc při záchraně ztroskotaného námořníka, a celkově zcela zavrhuje jeho náboženskou ikonografii. Na druhou stranu, když se na Scottův popis podíváme blíže, vidíme, že je to sled metafor a přirovnání: „jejich překypující a valící se tvar (dvě metafory) se podobá těžké hmotě (přirovnání)... bytostnou jednoduchost a důstojnost baroka (metafory)...“ Jinými slovy, toto čisté „formální“ líčení je co do své logiky na stejné úrovni jako ten nejmělejší pokus popsat *význam* kostela, a snadno bychom je takto mohli číst. Není snad užítí hmoty k vytvoření jednoduchosti a důstojnosti přesnou paralelou protireformační vize kostela jako něčeho, co pozvedá obyčejný život a dohlíží na něj v pozici přívětivého opatrovníctví? Povšimněme si způsobu, jakým sochy udržují rovnováhu na valících se tvarech volut, jako kdyby jely na vlnách a ovládaly je – symbol bezpečí nabídnutého „tém, kdo se octnou na moři v ohrožení“. Kostel je jako setkání kdesi na pomezí modlitby a útechy: na pomezí modliteb námořníka symbolizovaných kaplemi, jež míří ke všem světovým stranám kompasu, a bezpečím, jehož příslibem je Marie, *stella maris*, přítomná ve všeobjímajícím dómu.

Poukázat na tyto analogie a symbolická spojení je v kritice architektury právě tak legitimní jako v expresionistické kritice hudby. Slavný příklad takové expresionistické kritiky vytvořil Browning svým komentářem k dílu, které bylo zkomponováno právě ve stínu

*Salute* (jde o báseň „Galuppiho toccata“ a mluvčím je pomyslíný viktoriánský Angličan, jenž hledá slova naslouchaje Galuppiho skladbě):

*Malé tercie tak teskné, zmenšených sext vzdech a vzdech?*

*Pochopili – průtah, půltón – že smrt stojí na schodech?*

*Soucítí septim, „život trvá, náš je pouhý shon a spěch“<sup>21</sup>*

Kostel Baldassara Longhena vyjadřuje čilý ruch města a dobrodružství námořních plaveb; obojí se však v době, kdy žil jeho jmenovec Baldassare Galuppi, postupně vytrácí. Zdá se, že věst ostří rozdíl mezi obsahem a formou není na místě, zvláště když se pokusy o zachycení jednoho i druhého obdobným způsobem uchylují k metaforám a k vytváření spojení mezi jednotlivými zkušenostmi. Jak Scott, tak Browning pracují s tím, jak při estetickém úsudku jedna zkušenost plodí druhou, a tak ji proměňuje. A – jak ukazuje Browning – výsledná transformace může přinést nečekaný vhled do lidského srdce.

### Význam a metafora

Zdá se tedy, že naše nejlepší pokusy vysvětlit krásu děl abstraktního umění, jako je hudba nebo architektura, vyžadují, abychom je propojili řetězcem metafor s lidským jednáním, životem a pocity. Máme-li tudíž porozumět povaze uměleckého významu, musíme nejprve porozumět logice obrazného jazyka.

Figurativní užití jazyka si neklade za cíl věci popsat, ale spojit je, a toto spojení se dále stmeluje v prožívání vnímatele. Spojení je možné vytvářet mnoha způsoby: prostřednictvím metafor, metonymie, přirovnání, personifikace nebo přenesení jména. Někdy spisovatel klade dvě věci vedle sebe, aniž by použil jazykovou figuru, pouze tím, že jednu zkušenost nechává přecházet do druhé. Uvedme příklad z *Antonia a Kleopatry*:

*Jazyk se vzpírá srdci, aniž srdce  
je s to mu velet – na vrchole vlny  
trnoucí pírkou labutího prachu.<sup>22</sup>*

Pozoruhodný obraz, plný skrytých implikací, obraz, který zcela proměňuje to, jak bude obecnostivo rozumět Oktaviinu váhání. Právě o tento druh proměny metafory usilují: ustálené (či mrtvé) metafory nedosahují ničeho, ale živé metafory mění způsob, jakým věci vnímáme. Taková je funkce obrazného jazyka obecně.

Úvahy o metaforické povaze našich pokusů připisat hudbě expresivní význam směřují k tomuto prozatímnímu závěru. Spojení mezi hudbou a emocí není dáno konvencemi nebo „teorií hudebního významu“. Je dáno ve zkušenosti hrani a postlechu. Expresivní hudbě rozumíme díky tomu, že ji vhodně zasazujeme mezi jiné prvky naší zkušenosti, vtaňujeme ji do spojitosti s lidským životem a „sladíme ji“ s jinými věcmi, které pro nás mají význam. Takto například oceňujeme Barberovo *Adagio pro smyčce* kvůli jeho vznešené vážnosti. Metafora zde není nahodilá, protože se pojí s naším morálním životem, který vysvětluje, proč je nám skladba blízká a proč nás zároveň povznáší. Je to však metafora, kterou je třeba podložit důvody. Jestliže správně naznačuje, co skladba znamená, musí být zakotvena ve struktuře a v přesvědčivosti hudby samé. Rozmáchlá melodie v b moll postupující v krocích je spíše než melodií vzpomínkou na melodii; napětí je rozvedeno polo- víčným závěrem, jako by nabírala dech, ale zároveň se odmítala zastavit, takže vzniká souvislý cyklus napětí a uvolnění; setrvalý sestup melodické linky ztěžuje jakýkoli pokus o vzestup, až náhle vyšplhá nahoru prostřednictvím dvojice zmenšených kvint – jako někdo, kdo se v posledním vzedmutí usilí o osvobození vyhoupane na vrcholek, ke kterému směřoval, jen aby zjistil, že tento vrchol, dvoučárkové b – tedy tonika, po níž melodie toužila po dobu dvaceti taktů –, nestojí na pevném základě a stává se nyní dominantou es moll, která balancuje nad vratkou disonancí – všechny tyto detaily jsou pro náš úsudek důležité, a když je popisujeme, dokládáme jednu metaforu metaforami jinými, čímž vytváříme další spojení s naším duševním a morálním životem.

<sup>21</sup> R. Browning, „Galuppiho toccata“, in: *Men and Women*, přel. R. Král.

<sup>22</sup> W. Shakespeare, *Antonijs a Kleopatry*, in: *Tragédie*, str. 213.

Molto adagio  
pp  
6  
11  
etc

Obrázek 13. Samuel Barber, *Adagio pro smyčce*: význam spočívá v notách.

Něco podobného se děje v kritice architektury. I zde hraje metafora při vysvětlení hodnoty a významu nějaké stavby zásadní roli, a když své metaforické popisy zdůvodňujeme, argumentujeme podobně jako Scott ve výše citované pasáži, v níž jednu metaforu spojil s druhou a jednu část stavby s jinou v rámci propracovaného zkoumání způsobu, jak jedna část vhodně zapadá do druhé a obojí se stává součástí morálního života pozorovatele.

Svědčí to o jiném modelu, jak chápat výraz, než jaký předložil Croce a jeho následovníci. Croceho model se týká neartikulovaného vnitřního stavu („intuice“), která se prostřednictvím uměleckého výrazu stává artikulovanou a vědomou. Tento konkurenční model pracuje s představou umělce, jenž věci spojuje vhodně dohromady, aby vytvořil souvislosti, jež souzní s citěním obecnstva. Otázka, co se vyjadřuje, tak přestává být důležitá. Záleží na tom, zda tato věc náleží (emocionálně vzato) k *tamté* věci. Přičemž pojem náležitosti nebo případnosti evokuje formálnější myšlenku vhodnosti, s níž jsme se setkali v předchozí kapitole, kde jsme se zabývali estetikou každodenního života. V umění je podobně jako v životě vhodnost jádrem estetického úspěchu. Přejeme si, aby do sebe

věci vhodně zapadaly, a to způsobem, který je vhod také nám. To neznamená, že by součástí různých estetických počinů nebyl i nesoulad a spor – samozřejmě k nim patří. Ale nesoulad a spor mohou být rovněž vhodné – jako vystupňovaná disonance o devíti notách v Mahlerově *Desáté symfonii* nebo nesnesitelný zmatek, který nastává, když se Hamlet setká se svou matkou.

### Hodnota umění

Umělecká díla můžeme chválit mnoha způsoby. Mohou být jímavá a tragická, melancholická či radostná, vyvážená, melodická, elegantní a vzrušující. Ačkoli je v umění krása spojena s významem, některá z nejvýznačnějších děl současnosti jsou vyložené ošklivá, ba dokonce pro svou schopnost tnout přímo do živého pobuřující – stačí pomyslet na Schönbergovu kantátu *Ten, který přežil Varšavu*, na *Plechový bubinek* Güntera Grassa nebo na Picassovu *Guernicu*. Říci o těchto dílech, že jsou krásná, znamená svým způsobem snižovat, nebo dokonce zlehčovat, co se snaží vyjádřit. Jestliže je však krása jen jednou z estetických hodnot, proč by nám o ní měla teorie umění něco sdělovat?

Určitý vhléd by nám mohly poskytnout Schillerovy *Lisťy o estetické výchově člověka*, v nichž spojuje umění a hru. Tvrdí zde, že umění nás vytrhává z našich každodenních starostí tím, že nám nabízí předměty, postavy, divadelní výstupy a jednání, s nimiž si můžeme hrát a v nichž můžeme mít zalíbení pro to, čím jsou, spíše než pro to, co pro nás dělají. Umělec si rovněž hraje – když vytváří imaginární světy se stejným spontánním potěšením, jaké prožívají děti, když jedno z nich řekne „budeme si hrát na...“, nebo když vytváří předměty, které soustředějí naše pocity a vedou nás k tomu, abychom jim dokázali rozumět a tříbit je – jako to dělá Beethoven ve svých pozdních kvartetech. Tato činnost je podle Schillera o to naléhavější, že jsme v našem každodenním životě rozpolceni mezi přísnými nároky rozumu, jenž od nás vyžaduje, abychom se řídili pravidly, a pokušením smyslů, jež nás pobízejí k tomu, abychom sebrali odvahu a vydali se hledat nové zkušenosti. Ve hře, kterou umění povyšuje na úroveň svobodné kontemplace, dochází rozum a smysly smíření, čímž se nám otevírá pohled na lidský život v jeho celistvosti.

Když tedy oceňujeme umělecká díla, oddáváme se hře; a umělec si hraje, když je tvoří. Výsledek není vždy krásný, nebo předvídatelným způsobem krásný. Přesto je však tento ludický postoj prostoupen krásou a jakousi uspořádaností, která poutá náš zájem a pobízí nás k tomu, abychom ve smyslovém světě hledali hlubší smysl. Jakmile jsme tedy zapojeni do vytváření a oceňování předmětů jako účelů o sobě, spíše než jako prostředků k naplnění našich přání a cílů, vyžadujeme, aby měly tyto předměty nějaký řád a smysl. Tato „posvátná vášeň pro řád“<sup>23</sup> je přítomna v prvotní pohnutce umělecké tvorby: a toto puzení vnáší do lidského života řád a smysl prostřednictvím zkušenosti s něčím, co nám přináší potěšení, je skrytým motivem umění ve všech jeho podobách. Umění odpovídá na hádanku existence: říká nám, proč existujeme, neboť náš život naplňuje pocitem, že je v něm vše vhodné. V nejvyšších formách krásy život zůvodňuje sám sebe, vykupuje nás z nahodilosti bytí díky logice, která spojuje konec věcí s jejich počátkem tak, jako jsou spojeny ve *Ztraceném ráji*, ve *Faidře* a v *Prstenu Nibelungově*. Nejvyšší forma krásy, již jsou tato vrcholná díla příkladem, je jedním z největších darů, které nám život může dát. Je pravým základem umělecké hodnoty, neboť je něčím, co nám může dát umění, a pouze umění.

### Umění a pravda

Keatsova vize řecké vázy, jež v sobě nese sdělení, že *Krása je pravda, pravda krásna je!* / *Toť vše, co viš, a co je vědět třeba*,<sup>24</sup> vyvstává z pohledu, jenž se upírá na zaniklý svět a prodlívá na něm. Zachycuje však i běžnou zkušenost. Umělecká díla, která máme nejraději, jako by nás přiváděla k pravdě lidské situace a prostřednictvím znázornění přesvědčivých příkladů lidského jednání a lidských vášní jako by nás osvobozovala od nahodilosti každodenního života, aby nám ukázala smysluplnost lidského bytí.

Patrně bude nejlepší, když tuto myšlenku předvedeme na příkladu. Víme, co to znamená, když člověk miluje, setká se

<sup>23</sup> W. Stevens, „Idea řádu na Key Westu“, in: *Učenec jedině svíce*, str. 55.

<sup>24</sup> J. Keats, „Óda na řeckou vázu“, in: *Děsť z plané růže*, str. 121.

s odmítnutím a následně putuje světem přemožen bezútěšnou nečestností. Tato zkušenost je ve vší své zapeklitosti a nahodilosti jednou ze zkušeností, kterou musela většina z nás podstoupit. Když ji však Schubert v *Zimní cestě* poznává v živlu písně a nachází nádherné melodie, aby postupně osvětlil jedno po druhém početná skrytá zákoutí zarmouceného srdce, dává nám nahlédnout do zcela jiného řádu. Ziráta přestává být náhodnou událostí, a namísto toho se z ní stává archetyp, jenž se díky hudbě, která jej v sobě obsáhne, proměňuje v cosi krásného a slovy nepopsatelného; a – když je takto nesen melodií a harmonií – dospívá k závěru, který se řídí zcela přesvědčivou uměleckou logikou. Jako kdybychom prostřednictvím nahodilé ztráty, jež se přihodila hrdinovi písňového cyklu, pohlíželi na zcela jiný druh ztráty: na *nutnou* ztrátu, jejíž oprávněnost spočívá v její úplnosti. Krása dosahuje k pravdě pod povrchem lidské zkušenosti tím, že jí ukazuje *pod zorným úhlem nutnosti*.

Zdá se mi, že vyjádřit tuto myšlenku není snadné. A jsem si vědom poučení, které musíme vyvodit ze sporů o formu a obsah umění. Když se odvoláváme na pravdu obsaženou v uměleckém díle, vždy podstupujeme riziko rozkladného efektu, jež s sebou nese otázka: *O jakou pravdu jde? A přesto musíme tuto otázku odmítnout.* Vhled, který umění poskytuje, je přístupný jen ve formě, v níž se nám prezentuje: spočívá v bezprostřední zkušenosti, jejíž schopnost utécty tkví v tom, že z lidské situace odstraňuje nahodilost – tak jako je nahodilost utrpění překonána v tragédii a nahodilost odmítnutí v Schubertově písňovém cyklu.

Kant v této souvislosti hovořil o „estetických idejích“ – o smyslové formě nápodoby myšlenek, které nelze vyjádřit jako doslovné pravdy, protože pokračují naše rozumění. Kantovo omezení je však příliš přísné. Můžeme totiž vytvářet srovnávací úsudky. Ty nám pomáhají částečně rozvinout myšlenku pravdy, k níž dílo poukazuje, i za hranici tohoto díla. Můžeme si například klást otázku, zda to, co zachytil Schubert, zaznamenal také Mahler ve svých *Písničkách potulného tovaryše*. Odpověď bude zřejmě znít „ne“: Mahlerova hudba obsahuje sebe-referenční rys, který jí určitým způsobem ubírá na universálním významu. Jedním ze způsobů, jak toto pozorování vyjádřit, je říci, že Mahlerův písňový cyklus není vůči zkušenosti, jejímž je výrazem, pravdivý – ztrácí totiž ze zřetele

skutečnost ziráty, aby se oddával sentimentálnímu žalu nad ztrátou, které ale doopravdy nelituje. Ve srovnání s tímto krásným, ale nedostatečným uměleckým dílem je Schubertova vznešená pravdivost o to více rozpoznatelná.

### Umění a morálka

Během devatenáctého století vzniklo hnutí vyznávající „umění pro umění“. *l'art pour l'art*. Tento obrat pochází od Théophilea Gautiera, jenž byl přesvědčen, že má-li být umění oceňováno pro ně samo, pak je třeba oddělit je od veškerých účelů včetně účelů morálního života. Umělecké dílo, které moralizuje, to jest usiluje o nápravu svého publika, a které sestupuje ze své věže čiré krásy, aby plnilo společenské nebo didaktické poslání, se provinuje proti autonomii estetické zkušenosti a zaměňuje hodnoty, jež jsou umění bytostně vlastní, za hodnoty pouze instrumentální, čímž ztrácí jakýkoli nárok na to být krásné.

Když se umělecké dílo soustředí více na sdělení nějaké zprávy než na zalíbení, které vyvolává v publiku, je to zajiště jeho nedostatek. Propagandistická díla, jako jsou sochy socialistického realismu ze sovětské éry, nebo jako je (jejich ekvivalent v oblasti prózy) *Tichý Don* Michaila Solochova, obětují estetickou integritu politické korektnosti, charakter zaměňují za karikaturu a drama si pletou s kázáním. Na druhou stranu to, co těmto dílům vytýkáme, je zčásti také jejich *nepravdivost*. Ponaučení, kterého se nám od nich dostává, si nežadá ani příběh, ani je nedokládají přepjaté vylicené postavy nebo charaktery; propagandistické sdělení není součástí estetického významu, nýbrž je vůči němu vnější – je jakýmsi vpádem každodenního života, který na nás při estetické kontemplaci odkudsi třetí jako sláma z bot, a tím ještě víc ztrácí na své přesvědčivosti.

Naproti tomu však existují umělecká díla, jež obsahují silné morální sdělení v umělecky zivárněném rámci. Vzpomeňme na *Poutníkovu cestu* od Johna Bunyana. Obhajoba křesťanského života je zde zakomponována do typizovaných charakterů a do průzračné alegorie. Avšak kniha je napsána s takovou bezprostředností a s tak opravdovým smyslem pro váhu slov a vážnost citu, že se křesťanské sdělení stává její nedílnou součástí a jeho podání působí díky

podmanivosti slov krásně. V Bunyanovi se tak setkáváme s jednou formou a obsahu, která nám brání odmítnout jeho dílo jako pouhé cvičení v propagandě.

*Poutníkovu cestu* můžeme zároveň obdivovat pro její pravdivost, aniž bychom přijali víru, na níž se zakládá. Bunyan ukazuje, jak vypadá skutečný život křesťanského učedníka, a přesto mohou v tomto příběhu najít pravdu i ateisté, židé nebo muslimové – pravdu lidské situace a srdce někoho, kdo uprostřed svých životních znamků zahledl naději na lepší svět. Bunyanovo moralizování neuražá, neboť se rodí z upřímně zachycených zkušeností, z nichž se velice přesvědčivě vyznává.

V uměleckých dílech je tedy moralizování zakázáno jen proto, že ničí jejich pravou morální hodnotu, která spočívá v jejich schopnosti otevřít nám oči vůči druhým a tříbit naše sympatie k životu takovému, jaký je. Umění není morálně neutrální, ale má své vlastní způsoby, jak vytvářet a zdůvodňovat morální tvrzení. Tím, že umělec vzbuzuje sympatie tam, kde se jich všichni zdržují, může – podobně jako Tolstoj v *Anně Kareninové* – klást odpor vůči příliš svazujícímu morálnímu řádu. Tím, že umělec idealizuje postavy, které si podobný přístup nezaslouží, může – podobně jako Berg (a Wedekind) v *Lulu* – propůjčit narcismu a sobectví klamnou přitažlivost. Mnohá estetická pochybení způsobená uměním jsou morálními pochybeními – jako sentimentality, neupřímnost, povyšnost a moralizování jako takové. A všechna tato pochybení s sebou nesou nedostatečnost právě ve věci mravní opravdovosti, kvůli které jsem v minulé podkapitole tak oceňoval Schubertův jednou pro vždy nepřekonatelný písňový cyklus.