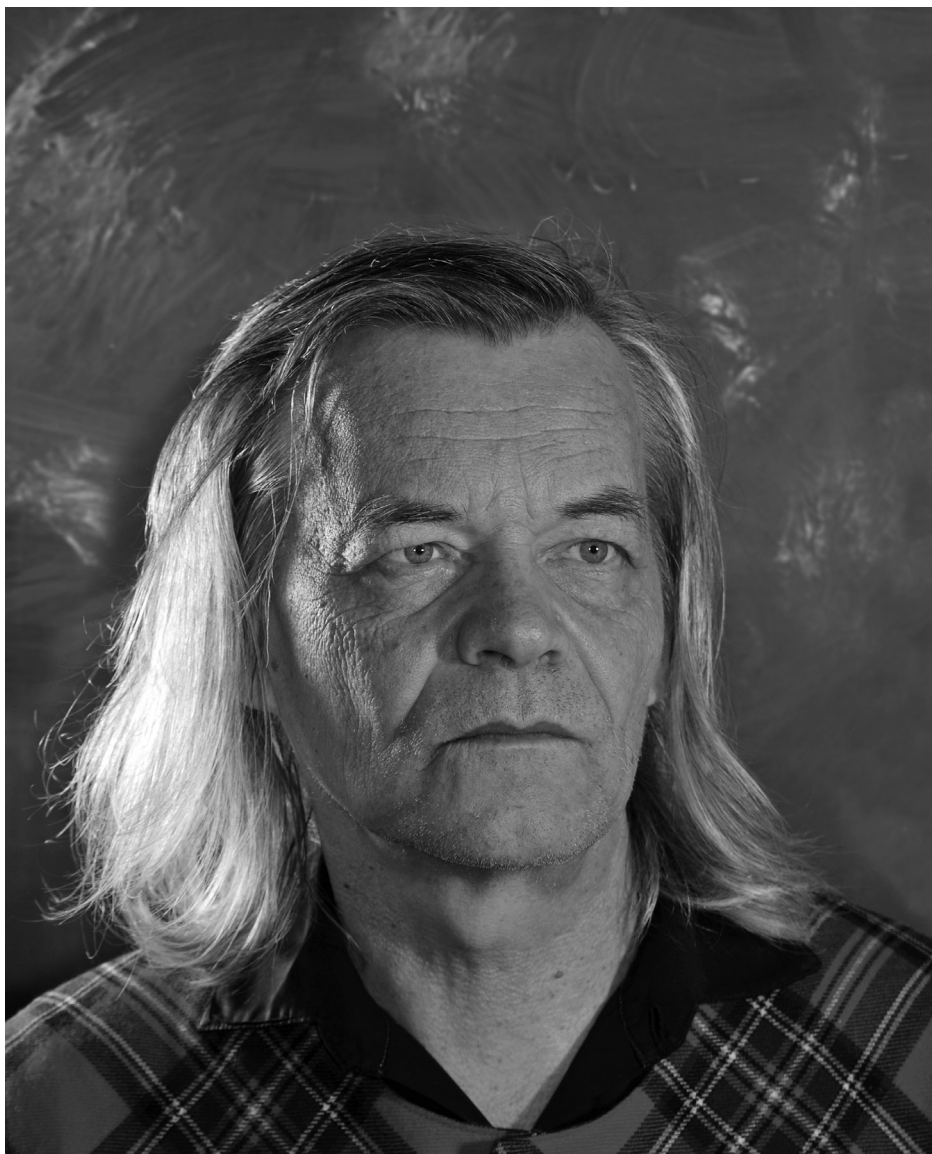




ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE
PHILOSOPHICA ET HISTORICA 1/2012
STUDIA AESTHETICA V



prof. PhDr. Vlastimil Zuska, CSc. (foto: Jan Dotřel, 2014)

ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE
PHILOSOPHICA ET HISTORICA 1/2012
STUDIA AESTHETICA V

K ŽIVOTNÍMU JUBILEU
PROFESORA
VLASTIMILA ZUSKY

Editoři: Mgr. Ondřej Dadejík, Ph.D.
Mgr. Martin Kaplický, Ph.D.
PhDr. Miloš Ševčík, Ph.D.

Recenzovali: Mgr. Daniela Blahutková, Ph.D., Mgr. Denis Ciporanov, Ph.D., Mgr. Martin Kaplický, Ph.D., PhDr. Martina Kastnerová, Ph.D., Mgr. Tomáš Koblížek, Mgr. Martin Kolář, Ph.D., doc. Tomáš Kulka, Ph.D., Mgr. Adrián Kvokačka, Ph.D., Mgr. David Skalický, Ph.D., doc. Karel Stibral, Ph.D.

OBSAH

Úvodem	7
--------------	---

STUDIE

Miroslav Marcelli, Stretnutia s fikciou, umením a realitou	11
Peter Michalovič, Poznámky k jednej modernistickej iniciatíve	19
Olga Lomová, Hlas podzimu, dokonalejší než hudba: k motívu cvrčka v čínskej literatúre	27
Vladimír Godár, Skladateľ Adrian Leverkühn	35
Ondřej Dadejík, Vlastimil Zuska, Nálady krajiny	61
Miloš Ševčík, Umění v prostoru a prostor v umění: Patočkovovo pojetí prostorových umění	77
Martin Kaplický, John Dewey a problematika objektivitý umělecké kritiky	97
Michaela Váchová, Objektívni metoda v estetice Karla Čapka: paralely Deweyho pragmatismu	107
Šárka Lojdová, Bourdieuho „historický původ čistého estetického“ jako kritika institucionální analýzy George Dickieho	123
Petr Pola, Mácha a cesty k novému modernismu	137
Markéta Magidová, Reference metafory v hermeneutické filozofii Paula Ricœur a obecné rétorice Skupiny μ	157

BIBLIOGRAFIE

Vlastimil Zuska: Bibliografie 1986–2013	179
---	-----

ÚVODEM

Toto číslo časopisecké řady *Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et Historica. Studia Aesthetica* bylo vytvořeno v souvislosti s životním jubileem prof. PhDr. Vlastimila Zusky, CSc., kterým byly jeho šedesáté narozeniny. Čtvrtého května 2011 se v Ústavu dějin umění Akademie věd České republiky konalo jednodenní sympozium věnované dílu prof. Zusky a právě první čtyři zde uveřejněné texty vznikly v přímé návaznosti na toto sympozium. Jejich autory či autorkami jsou významní badatelé či badatelky, se kterými prof. Zuska dlouhodobě spolupracuje, a zvláště za tyto příspěvky jsme vděční. Další zveřejněné texty pocházejí od žáků prof. Zusky, a to jak od těch, kteří se odbornou prací v oboru estetiky v současnosti zabývají již profesionálně, tak od těch, kteří dosud estetikou studují. Celý soubor textů dokumentuje rozsah témat, kterým se prof. Zuska věnuje, která ho zajímají, na kterých spolupracuje s dalšími badateli, a také rozsah témat, která otevírá v rámci svého dlouholetého přednášení svým studentům. Domníváme se, že celý soubor textů shromážděných do tohoto čísla spojuje respekt k prof. Zuskovi jako původnímu mysliteli a inspirujícímu učiteli. Jsme přesvědčeni o tom, že v následujících letech se budou tyto jeho aktivity nadále rozvíjet. V každém případě již dnes zůstává přínos Vlastimila Zusky jako estetiky, učitele a dlouholetého vedoucího Katedry estetiky FF UK pro rozvoj tohoto – pro Karlovu univerzitu tradičního – oboru nezpochybnitelný. Rádi bychom na tomto místě poděkovali Vandě Vicherkové a Janu Zeleníkovi za pomoc s jazykovou stránkou čísla, Josefu Šebkovi za konzultaci a dále děkujeme všem recenzentům tohoto čísla. Společnosti pro estetiky při Radě vědeckých společností Akademie věd ČR děkujeme za finanční podporu tohoto čísla.

V Praze dne 17. 12. 2013

Ondřej Dadejčík, Martin Kaplický, Miloš Ševčík

STUDIE

STRETNUTIA S FIKCIOU, UMENÍM A REALITOU

MIROSLAV MARCELLI

Zvyčajne sa fikcia stavia proti realite a pokladá sa za produkt schopnosti, ktorá sa (či už zámerne, alebo nezámerné) spreneverila požiadavke používať jazyk na konštatovanie faktov. Na túto pozíciu a na túto schopnosť nás napokon upozorňuje aj etymológia, ktorá vychádza z latinského *fingere* , t. j. vytvárať, vymýšľať, pretvárať (sa), dokonca klamať. Z tohto postavenia fikcie oproti realite sa potom môžu začať úvahy, ktoré budú vzdialenosť medzi protikladmi znižovať a schopnosti vytvárať fikcie pripíšu poznávacie funkcie. Príkladom takéhoto prístupu môžu byť skúmania vzťahov medzi fikciou, mimézis a realitou, aké vo svojich prácach rozvíja Vlastimil Zuska. Zakaždým, keď medzi týmito pojmami nájde dištanciu, začína uvažovať o jej vyplňovaní, zakaždým, keď hovorí o diskontinuite, prejde ku komplementarite. V knihe *Mimésis – fikce – distance* svoj zámer vyjadruje takto: „Diskontinuitu fikcie, mimézis a reality lze tematizovat z mnoha hledisek, každé však musí vzít v úvahu, ať už explicitně nebo implicitně, komplementárně k vymezení např. ontologického statusu fikce i koncept reality.“¹ Po prečítaní stránok, ktoré napĺňaniu svojho zámeru venoval, prijme záver tejto štúdie: „Setkání s fikcí, participace ve fiktivním světě tak umožňuje teprve skutečně ‚vidět‘ i vidět reálný svět každodenna, stvrdit jeho ontologický status, jehož nahlédnutá arbitrárnost je súčasne odkrytím možnosti svobody pobytu.“² Fikcia sa stala formou afirmácie reality, jej prítomnosť nám ukazuje, že negácia, akou sme ju spočiatku definovali, patrí k samej realite a vnáša do nej stávanie.

K tejto zvláštnej „schopnosti“ fikcie, odkrývať cez nahliadnutie arbitrárnosti možnosti v samej realite, by som chcel pristúpiť analýzou názorov, ktoré vyslovil Claude Lévi-Strauss vo svojej práci *Divé myslenie (La pensée sauvage, 1962; český preklad Myšlení přírodních národů, 1971)*. V prvej časti jeho pozoruhodnej knihy je jedným zo skúmaných predmetov tá zvláštna forma fikcie, ktorou je umelecké dielo. Lévi-Strauss si kladie otázku, v čom spočíva jeho pôsobenie.

Najskôr je však predmetom etnológovho záujmu mýtické myslenie. Podľa Lévi-Straussa postupy mýtického myslenia charakterizuje skutočnosť, že svoje výtvary, mýty, vždy vypracúva zo zvyškov predchádzajúcich súborov, ktoré slúžili niečomu inému. Tento prístup k vytváraniu štruktúr Lévi-Strauss kontrastuje s vedou, ktorá svoje východiská nepreberá, ale vytvára pre potreby konštruovaných teórií. Takto načrtnutú opozíciu mýtického a vedeckého myslenia Lévi-Strauss rozvíja na viacerých rovinách. Na jednej z nich

¹ V. Zuska, *Mimésis – fikce – distance. K estetice XX. století*, Triton, Praha 2002, s. 77.

² Tamže, s. 91.

k postupom mýtického myslenia pridáva činnosť domáceho majstra, brikoléra: tento technický amatér pre svoje výtvyry tiež využíva zvyšky predchádzajúcich súborov. Lévi-Strauss môže potom povedať, že mýtické myslenie sa z tohto hľadiska javí ako akási intelektuálna brikoláž. Zároveň Lévi-Strauss na opačnú stranu, tam, kde stojí vedecké myslenie, kladie postupy inžiniera, ktorý tiež svoje východiskové prvky utvára podľa požiadaviek projektu. K rovine, kde mýtické myslenie sprevádza brikoláž a vedu inžinierske postupy, pristupuje Lévi-Strauss pomocou prvkov, s akými sa na každej z týchto strán pracuje: na jednej z nich budú predmetom konštrukcií znaky, na druhej pojmy.

Lévi-Strauss hovorí, že zatiaľ čo inžinier sa vzhľadom na obmedzenia, zodpovedajúce danému civilizačnému stavu, vždy „snaží proraziť si cestu vpred a dostať sa za jejich hranice“, brikolér „zúštváva chťe nechťe uvnitř této hranice“.³ Chápeme, že smerovanie za hranice charakterizuje nielen inžiniera, ale aj vedca. Chápeme i to, že brikoláž z tohto hľadiska vystupuje ako moderná pripomienka mýtického prístupu k svetu.

Skúmanie týchto rozdielov zastrešuje Lévi-Strauss pojmovou dvojicou, kde proti štruktúre stojí udalosť. Určenie odlišujúce vedca (a spolu s ním inžiniera) od brikoléra (a celého mýtického myslenia) sa potom dá vyjadriť tak, že udalosti a štruktúre dávajú opačné funkcie: „jeden vytváří události (mění svět) pomocí struktur, druhý vytváří struktury pomocí události“.⁴

Teraz môže Lévi-Strauss pristúpiť k umeniu, aby sa v tomto poli pokúsil o identifikovanie jeho miesta. Najskôr konštatuje podobnosti s jednou i druhou stranou opozície: umelec má niečo spoločné tak s vedcom, ako aj s brikolérom, pretože remeselnými prostriedkami vytvára materiálny objekt, ktorý je zároveň objektom poznania.⁵ Keď si však všimneme smer, akým pri tomto vytváraní umelec postupuje, zistujeme, že je to inverzia poznávacieho procesu: zatiaľ čo veda by vychádzala z redukcie pôvodného celku na jednotlivé časti, a až potom by sa usilovala o vytvorenie štruktúrovaného súboru, v umeleckom diele, chápanom ako zmenšený model (Lévi-Strauss si ako príklad berie jeden Clouetov obraz), poznaniu celku predchádza poznanie častí.⁶ Umelecké zobrazenie však nesmeruje k čistej schéme celku, ale k takej syntéze, kde sa schéma, štruktúra spája s udalosťou. Umelecké dielo potom možno charakterizovať ako „presne vyváženou syntézu jedné nebo několika struktur umělých i přirozených a jedné nebo několika událostí přírodních nebo společenských“.⁷ Práve zo spojenia štruktúry s udalosťou v umeleckom diele Lévi-Strauss odvodzuje jeho schopnosť vyvolávať estetický zážitok.

Pokiaľ ide o mýtus, ten postupuje tou istou cestou ako umenie, ale v opačnom smere: vychádza zo štruktúry, z ktorej konštruuje určitý súbor udalostí, akým je rozprávaný príbeh.

Nie je tu miesto na podrobnejšie sledovanie týchto úvah o mýte, vede a umení. Musíme sa uspokojiť s takýmto schematickým uvedením v nádeji, že aspoň naznačí, v čom spočíva prínos Lévi-Straussovej koncepcie umenia a estetického zážitku. Už samo umiestnenie umenia do konfigurácie, kde vystupuje spolu s vedou, inžinierstvom, mýtom a brikolážou, je nesmierne produktívne pre všetky skúmania umeleckých prejavov a ich recepcie.

³ C. Lévi-Strauss, *Myslení přírodních národů*, Československý spisovatel, Praha 1971, s. 40.

⁴ Tamže, s. 44.

⁵ Tamže.

⁶ Porovnaj tamže, s. 46.

⁷ Tamže, s. 48.

Vychádzajúc z tejto konfigurácie a osobitostí jednotlivých pozícií môžeme aspoň predbežne sformulovať odpoveď na otázku, v čom spočíva moc umenia: umelecké dielo spojením štruktúry s jedinečnou udalosťou predstavuje ozajstný experiment s objektom, ktorý sa odohráva práve tak na strane umelca, ako na strane diváka. Všimnime si, ako Lévi-Strauss opisuje proces odohrávajúc sa v myslí diváka, ktorý stojí pred umeleckým modelom objektu: „Poněvadž volba jednoho řešení vede ve srovnání s jiným k výsledku nějak pozměněnému, je tedy současně s oním speciálním řešením, které má divák před očima, virtuálně dán i úhrn všech těchto permutací, a tento fakt sám přeměňuje diváka – aniž o tom vůbec ví – v aktivního činitele.“⁸ Pri tejto nepriamej, ale dosť jasnej odpovedi, odkiaľ pramení sila umenia, však nemôžeme ostať. Kto hovorí o sile, nemal by zabudnúť na slabosť. Nedá sa povedať, že by Lévi-Strauss túto druhú stránku nevnímal.

Pripomeňme, že Lévi-Strauss umelecké dielo pokladá za zmenšený model nejakej veci, ktorý zachytáva jej štruktúru a zároveň s ňou nejakú náhodnú udalosť svedčiacu o jedinečnosti momentu. Práve ono vtelenie náhodnej udalosti (ktorou na obraze môže byť odlesk oblohy, pohľad, ornament na šatách a pod.) odlišuje model, akým je umelecké dielo, od modelov vo vede, kde štruktúra náhodu vylučuje. Je zrejmé, že Clouetov portrét Alžbety Rakúskej sa pre ilustrovanie týchto syntéz štruktúry a udalosti mimoriadne hodí; napokon Lévi-Strauss sám priznáva, že ho nezvolil náhodou, že preňho reprezentuje akýsi archetyp umeleckého diela. Vnucuje sa však pochybnosť, či sa do takto vymedzených rámcov zmestia diela, ktoré rovnováhu medzi štruktúrou a náhodnosťou narúšajú a programovo sa vzdávajú poslania reprezentovať existujúce objekty. Lévi-Strauss sa pochybnostiam, ktoré do jeho koncepcie vnáša abstraktné a nefiguratívne maliarstvo nevyhýba. Sám upozorňuje, že uvedená rovnováha je veľmi vratká a ustavične ju vychylujú premeny módy, štýlu a spoločenských podmienok. K tomu dodáva: „Z tohoto hľadiska se impresionismus a kubismus nejeví ani jako dvě postupné etapy ve vývoji malířství, nýbrž spíše jako dvojí spolčené úsilí, které se sice nezrodilo v stejném okamžiku, ale nicméně bylo orientováno shodně: šlo o to zajistit určitými deformacemi, které jsou navzájem komplementární, další život jistému způsobu výrazu, jehož samotná existence byla vážně ohrožena (což dnes začalo být patrnější).“⁹ Čo nám touto poznámkou Lévi-Strauss naznačuje, čo sa dnes stalo zjavnejšie? Bezpochyby je to stav ohrozenia, v akom sa umenie nachádza. To isté umenie, ktoré je také účinné pri aktivizovaní intelektuálnych schopností diváka, je dosť bezmocné v širšom spoločenskom priestore, kde mu v súčasnosti ostávajú iba únikové a defenzívne stratégie. Pri čítaní riadkov, čo Lévi-Strauss v tejto knihe (no aj v niektorých iných prácach) venoval súčasnému umeniu, sa ťažko ubránime dojmu, že k nám hovorí pesimista, ktorému iba odpor k dramatickým výrazom bráni hovoriť o zániku. V každom prípade je z tohto hľadiska estetická a intelektuálna účinnosť umeleckého diela v príkrom rozpore z jeho schopnosťou prežiť v podmienkach modernej spoločnosti. Dodajme však, že práve táto schopnosť prežiť dovoľuje uvažovať o umení v súčasnej spoločnosti a kultúre aj trochu inak.

Ako sme videli, umiestnenie umenia medzi vedu a mýtus Lévi-Straussovi umožnilo kontrastovať osobitosti umeleckého modelu a jeho vnímania. Umelec má niečo spoločné s vedcom i brikolórom, umelcom je však práve preto, že sa od nich zároveň odlišuje.

⁸ Tamže, s. 46.

⁹ Tamže, s. 55.

Položme si otázku, či táto hra diferencií, ktorá je taká zreteľná pri príklade z klasického maliarstva, v rovnakej podobe pretrváva aj v modernom umení. Napokon sám Lévi-Strauss upozorňuje, že tam, kde umenie začína podliehať módam a spoločenským tlakom, sa pôvodná diferenciácia naruša, a uvádza v tejto súvislosti „módu koláží“, ktorá umenie zblížuje s brikolážou. To nás privádza k myšlienke, či by sme toto preskupovanie pozícií a stieranie protikladov medzi tromi formami intelektuálnych aktivít nemali chápať ako pohyb, ktorý sa neobmedzuje na módy a avantgardné prejavy, ale mení samu povahu umenia.

Je príznačné, ako sa v 20. storočí pri nástupe modernej architektúry umenie začalo zblížovať s inžinierskymi postupmi, aby sa vtelilo do konštrukcií, ktoré sú práve tak účelné, ako krásne. Jeden zo zakladateľov modernej architektúry a urbanizmu, Le Corbusier, na začiatku svojej práce *Za novú architektúru* hovorí o estetike inžiniera a dospieva pritom k diagnóze prítomnej doby: „Inženýři dělají architekturu, protože provádějí výpočet odvozený z přírodních zákonů. Cítíme, že v jejich dílech je harmonie. Existuje tedy estetika inženýra, protože ve výpočtu musí být stanoveny členy rovnice a sem zasahuje vkus. Takže při práci na výpočtu je člověk ve stavu čistého ducha a v tomto stavu ducha se vkus ubírá jistými cestami.“¹⁰ Podľa tohto chápania inžinierske postupy dosahujú vo svojich výpočtoch spolu s technickými kvalitami aj kvality estetické. Priemyselné stavby, ktoré z tohto spojenia vzišli, pokladá Le Corbusier za krásne a ich obrazy vo svojej knihe umiestňuje vedľa obrazov antických a stredovekých pamiatok. Moderné inžinierstvo podľa jeho názoru preberá odkaz, akým sa k človeku obracala veľká tradícia, a zo spojenia estetických kritérií s novými technickými prostriedkami čerpá energiu na uskutočňovanie programu prestavby sveta.

Le Corbusier sa vo svojich výzvach obracia aj na maliarov a sochárov, aby sa do tohto programu zaradili, našli svoje nové miesto vedľa inžinierov a spolu s nimi prispievali k zrodu nových miest. Ak chceme pochopiť zmysel a zámer inžinierskej estetiky, ktorú takto Le Corbusier vo svojich teoretických prácach zvestuje (aby ju zároveň naplnil aktivitami architekta, urbanistu a výtvarníka), nemôžeme ju obmedziť na úžitkové funkcie, prijatím ktorých sa umenie dostáva do sveta obyčajných ľudí, spríjemňuje im každodenný život a kultivuje ich estetické cítenie. Estetickú hodnotu vnáša do moderných projektov ten istý kalkul, ktorý určuje mechanické vlastnosti a vzťahy. Le Corbusier jasne hovorí, že harmónia je výsledkom kalkulu. Krása moderných objektov nie je potom pridaná hodnota, ktorá by bola akýmsi ornamentom na funkčných vlastnostiach konštruktu; je to výsledok jeho utvárania podľa zákonov prírody.

Vieme, že Le Corbusierova inžinierska estetika napriek svojmu nespornému vplyvu nebola ani v radoch stúpcov modernej architektúry a urbanizmu prijímaná bez výhrad. Napríklad Karel Teige, ktorý presadzoval striktný konštruktivizmus „stroja na bývanie“, k nej zaujímal kritické stanovisko. Zdá sa mi však, že práve Le Corbusierova inžinierska estetika nám ukazuje transformáciu, ktorá umeleckú tvorbu priviedla k inžinierskemu postupu a postavila ich na spoločný základ kalkulu. V dobe, keď sa tento proces odohrával, zachytil Lévi-Strauss v premenách umenia predovšetkým znaky ohrozenia a ústupu. Táto charakteristika má svoje oprávnenie, pokiaľ budeme trvať na tej osobitosti umeleckej aktivity, ktorá umenie ako zvláštnu rovnováhu štruktúry a udalosti oddeľuje od inžinierskych

¹⁰ Le Corbusier – Saugnier, *Za novou architektúrou*, Nakladatelství Petr Rezek, Praha 2004, s. 7.

konštrukcií. Ak však pripustíme, že tieto konštrukcie môžu mať aj estetický charakter, bude prijatie takýchto postupov svedectvom flexibility umenia.

Schopnosť presúvať sa na nové pozície a prijímať ich postupy prejavilo umenie aj vo vzťahu k tomu vrcholu trojuholníka, kam Lévi-Strauss umiestnil mýtické myslenie a brikoláž. Spomenuli sme, že sám Lévi-Strauss v súvislosti s kolážou uvažoval o pohybe, ktorý umenie približuje k postupom brikoléra. V jeho chápaní je to však iba „módny“ prejav, ktorý sa zaraďuje medzi reakcie na ohrozenie, akému je umenie vystavené v modernej spoločnosti. Tento pohyb však môžeme chápať aj v trochu širších súvislostiach, kde už nejde iba o koláž a módne poryvy na hladine umenia.

K obrysom tohto širšieho kontextu nás priblížia slová výtvarníka Rudolfa Filu: „Všetky druhy umenia, azda okrem výtvarného, používajú bez ostychu princíp variácie na cudziu tému alebo rôzne spôsoby citovania.“ Nasleduje výpočet modalít, v akých sa tento prístup uplatňuje: „Tieto princípy – dnes už klasické montáže, koláže, frotáže, asambláže, fotomontáže a mnohé ďalšie áže, ku ktorým by som ešte rád pridal možnosti adaptácie, integrácie, koprodukcie, preparácie, intervencie, parafrázovania, apokryfov, glosovania – poskytujú závratné možnosti na uplatnenie vtipu a irónie. Teda najkorenistejších komunikačných prostriedkov ľudského dorozumenia.“ Fila vzápätí hovorí, čo mu tento prístup poskytuje: „Do mojich dialógov s klasikmi (citujem ich buď doslovne, alebo citát transponujem) sa dostáva celá škála postojov od úcty až po grotesku. Na živý kontakt takéhoto vzťahu chcem napojiť aj diváka.“ Pridajme ešte Filove záverečné slová: „Podstatné je výsledné vyznenie celej štruktúry. Lebo až ona odovzdáva celé posolstvo.“¹¹

Fila týmito výpoveďami svoje umelecké úsilie začlenil do rozsiahleho poľa súčasných umeleckých prejavov. Spoločným znakom postupov, ktoré sa v ňom odohrávajú, je prisvojenie si nejakého predchádzajúceho diela a jeho pretvorenie do nového tvaru. Veľmi to pripomína základné charakteristiky, akými Lévi-Strauss definoval brikoláž (vrátane intelektuálnej brikoláže, ktorou je mýtické myslenie). Po konštatovaní tejto príbuznosti postupov azda nebude neoprávnené, keď pristúpime k pomenovaniu spoločného znaku týchto procedúr výrazom „apropriácia“. Naozaj, tak brikolér, ako aj umelec toho druhu, o akom hovorí R. Fila, si appropriujú, prisvojujú predchádzajúce diela, aby z nich urobili materiál pre ďalšiu tvorbu.

Uplatnenie pojmu appropriácie nie je celkom novým objavom. Nie je však ani starou záležitosťou. Ako upozorňuje teoretik výtvarného umenia Robert S. Nelson, aplikácia appropriácie „na umenie a históriu umenia je relatívne nedávna a týka sa preberania už existujúcich prvkov umeleckým dielom. Takéto postupy sa menej šťastne opisovali ako ‚výpožičky‘, akoby to, čo sa prevezme, sa vždy aj vracalo, alebo ako ‚vplyvy‘ – onen nepostihnuteľný faktor, ktorým niekto alebo niečo pôsobí, inšpiruje, vyprovokuje alebo vedie tvorbu či vnímanie umeleckého diela“.¹² Nelson nás presviedča, že povahu týchto postupov nezachytáva ani pojem výpožičky, ani pojem vplyvu. Pri pokuse pozitívne určiť pojem appropriácie, sa Nelson odvoláva na Rolanda Barthesa: „To, čo Barthes nazýva *mýtus*, chcem premenovať na *apropriáciu*...“¹³ Za týmto premenovaním sa skrýva

¹¹ R. Fila, Všetky druhy umenia, in: Geržová, J., *Slovenské výtvarné umenie 1949–1989 z pohľadu dobovej literatúry*, Vysoká škola výtvarných umení, Bratislava 2006, s. 354.

¹² R. S. Nelson, Appropriácia, in: R. S. Nelson, R. Shiff, *Kritické pojmy dejín umenia*, Nadácia – Centrum súčasného umenia, SLOVART, Bratislava 2004, s. 199.

¹³ Tamže, s. 200.

konceptia apropríacie ako semiotického posunu, pri ktorom sa (podobne ako pri mýtických rozšíreniach) nad primárnym, denotatívnym systémom signifikácie vytvára systém sekundárny, ktorý ho pomocou ďalšieho významu amplifikuje.

Pripomeňme, že Barthes vo svojich analýzach mytológií súčasnosti konštruje schému, kde nad jazykovým systémom stojí mýtické prevýšenie prenášajúce primárne kompozitum signifikant-signifikát na rovinu, kde sa ho zmocňuje nová signifikácia. Tento posun Barthes nazýva „ultrasignifikáciou“, „amplifikáciou primárneho systému“, no aj naturalizáciou historického a „krádežou reči“. Na otázku, aká je charakteristická vlastnosť mýtu, si Barthes odpovedá: „Přeměňovat smysl na formu. Jinak řečeno, mýtus je vždy krádeží reči.“¹⁴

Nasledujúci citát nám priblíži, ako ďaleko je Nelson ochotný Barthesa nasledovať: „Ako mýtus podľa Barthesa, aj apropríacia je deformáciou, nie negáciou predchádzajúceho semiotického zoskupenia. Ak je úspešná, udržia, ale aj posúva predchádzajúce významy, aby vytvorila nový znak, čo dosahuje nepriamo tým, že sa proces javí ako obyčajný alebo prirodzený.“¹⁵

Apropríacia sa zhoduje s mýtizáciou aj v tom, že predmetom jej deformácií môže byť čokoľvek. Pri prijímaní materiálu do procesu transformácie primárnych signifikácií prejavuje apropríacia rovnakú všežravosť, ako procesy mýtizácie: obidve prijímajú všetko, od kanonizovaných diel klasikov až po útržky z každodenných prejavov. Neohraničenosť surovinových zdrojov však neznamená, že apropriované prvky už neviažu nijaké kontextuálne väzby. Práve naopak, tieto väzby sú konštitutívne pre samu existenciu prvkov.

V čom po všetkých týchto exkurzoch budeme hľadať povahu umeleckej fikcie? V schopnosti umenia zaujať ľudí nebudeme vidieť nejakú stálu dispozíciu charakterizovanú špecifickou, v priebehu dejín ustavične obnovovanou modalitou reprezentácie sveta, ale zameriame sa na trasu premiestnení, aké umenie privádzajú raz k inžinierskej estetike a inokedy k mýtickým apropríaciám, aby sme z týchto pohybov vyvodili, že jeho osobitosť tak z hľadiska tvorcu, ako aj z hľadiska recipienta spočíva práve v tejto polymorfности a nestálosti. Táto odpoveď má pri všetkých nedostatkoch jednu prednosť: dovoľuje bez predsudkov a apriórnych postojov – nezáleží, či odmietavých alebo prijímajúcich – prísť k tomu útvaru, akým je súčasné umenie. Na rozdiel od nostalgických duší, čo pred jeho súčasnými podobami vzdychajú, že umenie už nie je tým, čím bolo, tento prístup hovorí: umenie je umením práve preto, že už nie je tým, čím bolo.

LITERATÚRA

Barthes, R., *Mytologie*, Dokořán, Praha 2004.

Fila, R., Všetky druhy umenia, in: Geržová, J., *Slovenské výtvarné umenie 1949–1989 z pohľadu dobovej literatúry*, Vysoká škola výtvarných umení, Bratislava 2006.

Le Corbusier – Saugnier, *Za novou architekturu*, Nakladatelství Petr Rezek, Praha 2004.

Lévi-Strauss, C., *Myšlení přírodních národů*, Československý spisovatel, Praha 1971.

Nelson, R. S., Apropríacia, in: R. S. Nelson, R. Shiff (eds.): *Kritické pojmy dejín umenia*. Nadácia – Centrum súčasného umenia, SLOVART, Bratislava 2004.

Zuska, V., *Mimésis – fikce – distance. K estetice XX. století*, Triton, Praha 2002.

¹⁴ R. Barthes, *Mytologie*, Dokořán, Praha 2004, s. 130.

¹⁵ R. S. Nelson, Apropríacia, pozri vyššie, s. 200.

ENCOUNTERS WITH FICTION, ART, AND REALITY

Summary

This is an essay about the relationships between reality and fiction against the background of Claude Lévi-Strauss's distinction between art, myth, and science and the 'Engineer's Aesthetic' of Le Corbusier. The author first traces Lévi-Strauss's conception of the relationship between art, the bricolage of mythical thought, and scientific structuralism and draws our attention to Lévi-Strauss's scepticism about the future development of art, which corresponds to the decline of the element of the event in art and the growth of its structural organization. The author then casts doubt upon this scepticism with reference to Le Corbusier's view of the new possibilities of art in technical and scientific society. He concludes that polymorphism is a fundamental feature of artistic fiction. Artistic fiction moves between the poles of the engineering aesthetic and mythic appropriation. That enables one to be broadminded about contemporary art as well.

POZNÁMKY K JEDNEJ MODERNISTICKEJ INICIATÍVE

PETER MICHALOVIČ

Keby sme chceli zrod moderného umenia presne datovať, veľmi rýchlo by sme zistili, že to nie je možné. Nie je to možné preto, lebo každý druh umenia má svoj začiatok, svoju zakladateľskú osobnosť. Nie je to však možné aj preto, lebo v každej krajine procesy modernizácie v oblasti umenia začínajú inokedy. Pokiaľ modernu predbežne chápeme ako zlom, ako zásadný rozchod s tradíciou, tak potom vo Francúzsku je nová éra poézie spojená s menom Charles Baudelaire, dôležitým podnetom pre zmenu románového písania sú diela Gustava Flauberta a za duchovného otca modernej malby môžeme považovať Édouarda Maneta, pričom tieto iniciatívy spadajú do poslednej tretiny 19. storočia.

Situácia na Slovensku bola viditeľne odlišná. V poslednej tretine 19. storočia bolo Slovensko súčasťou Uhorska, dominantné postavenie v oblasti umenia zohrávala literatúra národného obrodzenia. Spisovatelia sami seba považovali za funkcionárov národa, literatúra mala predovšetkým slúžiť ako neodškriepiteľný dôkaz životaschopnosti spisovného slovenského jazyka, ktorý považovali prinajmenšom za taký vyspelý ako oficiálny maďarský štátny jazyk alebo iné okolité jazyky. Diametrálne iná situácia bola napríklad v oblasti výtvarného umenia, vo väčšine prípadov výtvarní umelci stáli bokom v zápase medzi násilnou maďarizáciou a úsilím o zachovanie národnej identity Slovákov, vďaka čomu ich diela mohli byť po rozpade Rakúsko-Uhorska začlenené tak do kontextu maďarského, ako aj slovenského výtvarného umenia. Keď si divák prezerá expozíciu maďarského výtvarného umenia v budapeštianskej Maďarskej národnej galérii (Magyar Nemzeti Galéria), stretne sa s dielami, pod ktorými je uvedené na štítkoch meno Mednyánszky László. S obrazmi toho istého umelca sa môže divák stretnúť v hociktovej lepšej slovenskej galérii, lenže na Slovensku ho poznáme ako Ladislava Mednyánszkeho. Je to jednak preto, že niektorí výtvarní umelci žili striedavo v horných Uhrách, čiže na terajšom Slovensku, a v dolnom Uhorsku, predovšetkým v Budapešti. Okrem toho časť svojho života strávili na zahraničných výtvarných akadémiách, alebo jednoducho v centrách známych svojimi priaznivými podmienkami pre umeleckú bohému.

Proces modernizácie sa v slovenskej kultúre začína neskôr než v západnej Európe. Priaznivejšie podmienky pre vznik skutočne modernistických tendencií sa vytvorili až v novom Československu. Za krátky čas sa výrazne zmenil charakter rôznych oblastí kultúry. Zoberme si napríklad oblasť humanitných vied. Po zániku Rakúsko-Uhorska mnoho príslušníkov inteligencie zo strachu pred možnou perzekúciou emigrovalo do Maďarska a tá časť, ktorá zostala žiť v Československu, bola príliš konzervatívna. Humanitné vedy sa viac podobali na osvetovú činnosť národných buditeľov 19. storočia než na modernú vedu 20. storočia.

Mladí vedci nespokojní s týmto stavom vytvorili neformálne združenie s názvom *Nová syntéza*, ktoré sa napojilo na súčasné trendy v oblasti humanitných vied. Jeho členmi boli napríklad filozof a biológ Igor Hrušovský, literárny vedec Mikuláš Bakoš, jazykovedci Ľudovít Novák a Eugen Paulíny, historik umenia Ján Dubnický a etnograf Andrej Melicherčík. Podľa Jána Bakoša mladá inteligencia „heslom ‚vedeckosti‘ sa pokúsila dať verejné zacho tradicionalizmu a konzervativizmu oficiálnej slovenskej kultúry. Programom založiť identitu slovenskej kultúry na nových, prísne racionálnych, striktno vedeckých princípoch veľmi surovo a nonkonformne využila štrukturalistickú doktrínu, ktorá sa v rukách českých profesorov a ruských emigrantov pôsobiacich na česko-slovenských univerzitách rodila v tichu vedeckých kabinetov a bola chápaná ako autonómna, akademická záležitosť. Jej hlučné vytiahnutie do verejného života, jej využitie na provokatívne, typicky avantgardistické vyrovnávanie si účtov s panujúcim spiritualizmom kultúrneho vedomia na Slovensku nebolo intenciou ruských a českých profesorov, ale transformáciou slovenských študentov.“¹ Bakoš označil iniciatívu mladých vedcov za symbolický skok, pričom podobné symbolické skoky môžeme registrovať aj v oblasti umenia.

V literatúre za podobný symbolický skok môžeme považovať napríklad tvorbu prozaiikov Dobroslava Chrobáka, Margity Figuli, Františka Švantnera; alebo tvorbu slovenských nadrealistov Jána Brezinu, Pavla Bunčáka, Rudolfa Fabryho, Vladimíra Reisela, Štefana Žáryho a iných. Ich literárne texty sa na hony vzdialili od anachronického a v tej dobe už prežitého národnoobrodeneckého chápania literatúry ako prostriedku budovania a upevňovania národnej identity. Namiesto týchto problémov zrodených duchovnou klímou 19. storočia sa intenzívne zaujímali, povedané jazykom ruského formalizmu, o literárnosť literatúry, teda o to, čo je imanentné literatúre a čím sa literatúra jednoznačne odlišuje od iných oblastí kultúry. Trúfam si povedať, že ich prozaické a básnické diela výrazne napomohli autonomizáciu literárneho poľa.

V kontexte slovenského moderného výtvarného umenia (menej v dvadsiatych, viac v tridsiatych rokoch) môžeme podobných umeleckých iniciatív zaznamenať viac, pričom každá z nich svojím spôsobom prispela k nastoleniu skutočnej plurality umeleckých štýlov a k polymorfizácii umeleckých foriem. Mojm cieľom však nie je písanie historickej štúdie, vôbec nemám v úmysle podrobne referovať o všetkých týchto iniciatívach. Naopak, programovo sa zameriam len na jednu, ktorá sa zrodila na pôde výtvarného umenia. Na rozdiel od iných ma priťahuje nielen cieľom a obsahom, ale aj formou vystúpenia. Jej autormi sú dvaja významní výtvarní umelci Ľudovít Fulla a Mikuláš Galanda. Slovenskí historici výtvarného umenia sú zajedno v tom, že diela týchto dvoch výtvarných umelcov nielenže patria do kontextu slovenskej výtvarnej moderny, ale nepochybne predstavujú aj jeden z jej najvyšších vrcholov.

Fulla a Galanda svoju vojnu proti tradicionalizmu a konzervativizmu vo výtvarnom umení vyhlásili skutočne avantgardným spôsobom: publikovali súkromné listy, ktoré môžeme považovať za ich umelecký program. Spolu ich vydali štyri, prvý list napísali v Bratislave 28. februára 1930 a vyšiel v skromnom náklade 500 kusov. Druhý list vyšiel 30. apríla 1930, tretí a štvrtý vyšli ako dvojčíslo o dva roky neskôr, presne 15. februára 1932. Tolko na úvod a teraz je namieste, aby nasledovali komentáre ku každému z týchto troch listov.

¹ J. Bakoš, *Štrukturalizmus na Slovensku ako symbolický skok alebo o „logike situácie“ intelektuála na periférii*, in: J. Bakoš, *Periféria a symbolický skok*, Kalligram, Bratislava 2000, s. 196.

Prvý list pozostáva zo štyroch strán a čitateľa ešte predtým, než ho začne čítať, nesporné zaujme jeho nápaditá grafická úprava, čo bez zbytočných rečí najlepšie dokáže nasledujúca reprodukcia prvej strany.

súkromné listy fullu a galandu 1

bratislava, 28. II. 1930

p. t.

hlásime sa k slovu len z umeleckých príčin, aby sme informovali slovenskú verejnosť o novom maliarstve, ktoré je nám alfou a omegou. chceme našu slovenskú verejnosť oboznámiť s vlastnou tvorbou, chceme to robiť

obrazom a slovom

nechceme a nebudeme písať obsiahle články, plné hlbokej filozofie. budeme proste registrovať. v našich

súkromných listoch

sdelíme vám svoje umelecké názory a nápady, ilustrované niekoľkými ukážkami svojej tvorby, a tak chceme žurnalisticky a výtvarnícky založiť akúsi

tribúnu

vyrastajúcu zo

základu

nekompromisného boja o nové umelecké smery a o nové maliarstvo vôbec. vidíme slovenskú verejnosť, s akým neporozumením sa díva na nové umenie. vidíme našich inteligentov, ako ironicky sa šklebia pred skutočnosťou obrazu, vytvoreného dľa zásad nového umenia a vytrysklého ako jedine možný odraz dnešného života. skrývajú sa za čínske múry

nepochopenia

ťažko a vôbec nemožno kritizovať obraz, sochu a žiadan umelecký výtvar pod zorným uhlom osobného stanoviska príležitostného pozorovateľa.

hodnota obrazu vyrastá z osobného umeleckého presvedčenia, pretaveného v ohni styku jeho citov so skutočnosťou.

funkciou maliarskeho umenia je tvoriť novú emotívnu realitu: prostriedkom k tomu je

f + p + s

farba, plocha, svetlo. preto už nekopirujeme

1,000.000 X

opakované lúbezné krajiny, nemaľujeme západ a východ slnka v jemných a sladkých farbách.

maľujeme svoju skutočnosť, svoje sny, vyjadrujeme seba.

niekoľko bodov z katechizmu umenia.

1. nepýtaj sa, čo znamená obraz, pýtalo sa to už pred tebou 100.000 ľudí.
2. nevybláňni, že by si si moderný obraz predstavoval ako tapetu alebo farebné okno, tento žart vyslovili pred tebou mnohí kritikovia.

Ako vidno, autori si dali skutočne záležať na typografii – umenie typografie mimochodom majstrovsky ovládali nielen Fulla a Galanda, ale aj ich starší kolega Martin Benka. V texte kombinujú rôzne typy či veľkosti písma, niektoré časti zvyrazňujú rámečkmi a svoj vzdor proti pravidlám dokazujú okrem iného aj tým, že vety zásadne začínajú malým písmenom alebo zámerným používaním novotvarov ako farboplocha, líniotvar, farboforma a iné. Čo sa týka textu, nie je ho veľa, len dve strany, na ďalších dvoch stranách sa totiž nachádza jedna Galandova a jedna Fullova grafika.

Hneď na začiatku autori textu zdôraznili, že slovo používajú len preto, aby informovali slovenskú verejnosť o novom maliarstve, ergo o vlastnej tvorbe, a že okrem slova to chceli urobiť aj obrazom. Od začiatku nemali v úmysle písať siahodlhé traktáty „plné hlbokéj filozofie“,² ako výtvarní umelci dobre vedeli, že komunikáciu musia viesť prostredníctvom obrazu a slovo používať len v nevyhnutných prípadoch. Napríklad keď chcú verejnosť stručne a jasne informovať o svojich umeleckých zámeroch a umeleckom programe, pričom tieto predpoklady sú priamo vpísané vo forme komunikácie vedenej „súkromnými listami“. To, že si zvolili túto formu, že si nechali vytlačiť len 500 kusov listov, nie je náhodné. Fulla a Galanda totiž správne predpokladali, že ich dielo nielenže neosloví širokú verejnosť, ale priamo vstúpi do konfliktu s malomeštiackym vkusom a v konečnom dôsledku vyvolá zo strany príliš konzervatívneho publika negatívnu reakciu v podobe odmietnutia a neporozumenia. Lenže modernisti, našich nevynímajúc, si naozaj nepotrpeli na masové prijatie, dokonca neraz deklarovali, že im vôbec neprekáža, keď im masy nerozumejú. Napríklad symbolisti hlásali, „že jim popřípadě není třeba ani jediného čtenáře (Mallarmé). Podobně futurismus ústy Marinettiho hlásá: ‚Není zapotřebí, aby nám bylo rozuměno‘ (Osvobozená slova). I když umělec obecenstvo nezamítá, nýbrž si ho přeje, zůstává cesta ke vzájemnému dorozumění zahrazena; A. Breton o tom praví ve Spojitých nádobách: ‚Obecenstvo, k němuž mluvíme a od kterého bychom se měli všemu naučiti, máme-li pracovat a mluvit dále, neposlouchá; druhé, nám lhotejné nebo protivné obecenstvo, poslouchá.“³ Fulla s Galandom dobre poznali dobový vkus a umelecký stav súdobej výtvarnej kultúry, preto nielenže neočakávali ústretové prijatie zo strany masového publika, ale ani zo strany konzervatívnej výtvarnej kritiky, lebo podľa ich presvedčenia „kritici umeniu nerozumejú“⁴. Tento strohý verdikt nekomentovali, ani nezdôvodňovali, skôr čitateľa udivuje ľahkosť, s akou ho bez pochybností vyslovili. Považovali ho za holý fakt, o ktorom netreba diskutovať. Už toto konštatovanie by mohlo vyvolať ostrú polemiku, lenže v liste nachádzame ešte radikálnejšie formulované názory týkajúce sa samotnej povahy maľovania.

Čo bolo v ich programe také radikálne, že dopredu počítali s negatívnou reakciou voči svojej tvorbe? Predovšetkým to bolo razantné odmietnutie ďalej maľovať „opakované *ľúbezné krajiny*“⁵ „západ a východ slnka v jemných a sladkých farbách“.⁶ To znamená, že programovo nechceli maľovať obrazy otrocky napodobňujúce realitu, ktoré divák odchovaným na tradíciách realistického maliarstva samozrejme považoval za realitu samotnú.

² L. Fulla, M. Galanda, *súkromné listy fullu a galandu 1*, Bratislava 1930, s. 1.

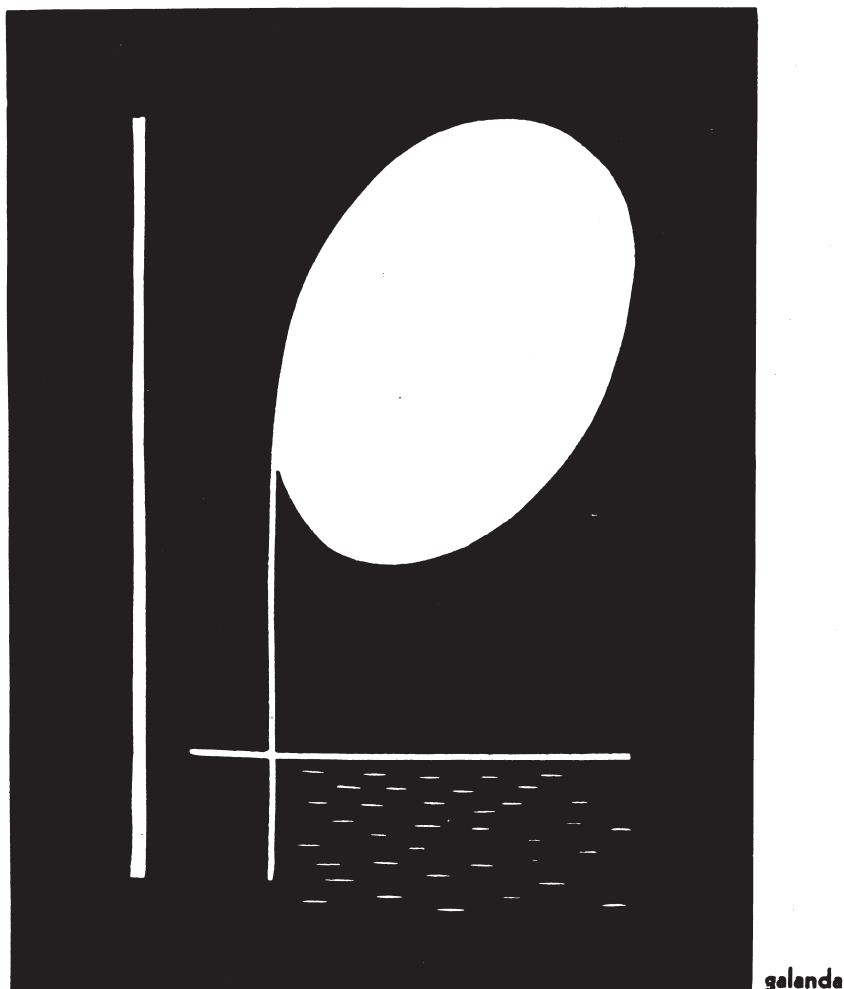
³ J. Mukařovský, *Dialektické rozpory v moderním umění*, in: J. Mukařovský, *Studie z estetiky*, Odeon, Praha 1966, s. 255.

⁴ L. Fulla, M. Galanda, *súkromné listy fullu a galandu 1*, pozri vyššie, s. 1.

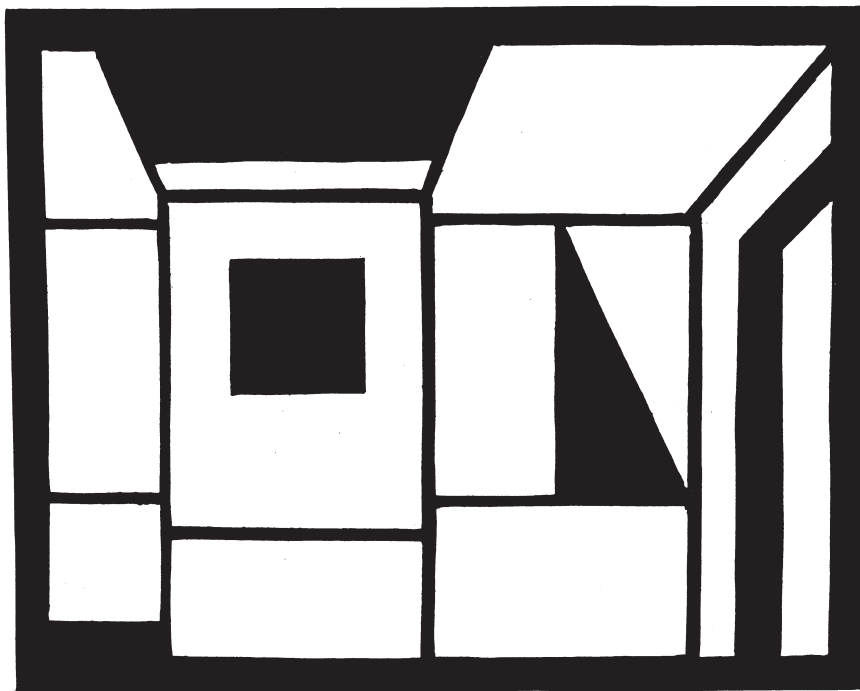
⁵ Tamže.

⁶ Tamže.

Inak povedané, verejne a nahlas odmietli tradičné mimetické, akademickú tradíciu posvätené a meštiackym vkusom obmedzené maliarstvo. Namiesto toho v opozícii voči nemu chceli tvoriť nové umenie zamerané na tvorbu novej emotívnej reality, čo sa dá dosiahnuť len rešpektovaním princípu vyjadreného vzorcom $f + p + s$, kde f je farba, p je plocha a s je svetlo. Keďže chceli tvoriť novú realitu, námietky typu „ten dom je krivo namalovaný“⁷ považovali v princípe za nezmyselné, pretože to, čo divák vidí na obraze, v skutočnosti vôbec nie je dom, ale obraz, a ako obraz ho treba vnímať a hodnotiť. A keby divák veľmi chcel, aby sa ich obrazy na niečo podobali, tak potom sa majú podobať na obrazy. Aby čitateľ prvého listu Fullu a Galandu mal jasno v tom, o čo sa usilovali, ako súčasť prvého listu urobili tieto dve reprodukcie vlastných diel, ktoré obrazným spôsobom *de facto* podporili váhu slovného vyjadrenia.



⁷ Tamže.



fulla

Zameranie na obraznosť obrazu, zdôrazňovanie zvláštnej podoby autoreferenčnosti rozvíjali aj v druhom liste, kde okrem iného napísali: „Malba je hrou línií a farboforiem a z týchto prvkov dľa noriem citu tvoríme umelecké dielo. skladba línií a farboforiem má práve také citové pohnútky, ako skladba tónov v hudbe. nový umelec vyjadruje sa dobove, tľmočí svoju dobu a seba. nezávodí s fotografiou, preto ani nekopíruje ani nenapodobuje. tvorí novú emotívnu skutočnosť. obraz sa tvorí líniotvarmi a farboplochami, teda výtvarníckymi prvkami. umelecký obraz nezávisí od maliarskej techniky ani od zručnosti maliara. boli nešikovní maliari a predsa umelci a sú šikovní maliari – neumelci. nový obraz neni muzeálny, má novú aktivitu, aktivitu moderného človeka. moderný maliar nemaluje len čo vidí, ale aj to, čo o veci vie. dopľňuje viditeľný svet, je básnikom a tvorcom. absolútna malba, ktorá nechce predmety ani napodobovať ani zobrazovať, chce vytvoriť obraz z línií a farboforiem. absolútny obraz je diagramom duše. klud zobrazujeme inými líniami a farbami než pohyb. tvar línie a farba priraduje sa organicky a rytmicky k organizmu celku. každá forma k druhej má citom určený, teda vnútorný vzťah. náhodným sorskupovaním nepovstal ešte obraz. nezáleží na tom, či pri tom umelca vedú city vedomé, alebo podvedomé. tvar línií a farboplôch práve tak ako celý obraz vyvolávajú u pozorovateľa dôjmy zažitie umelcom samým.“⁸ Tento úry-

⁸ E. Fulla, M. Galanda, *súkromné listy fullu a galandu 2*. Bratislava 1930, s. 1.

vlak z textu listu opakovane spochybňuje mimetickú povahu obrazu, formuluje umelecký program nového anti-mimetického maliarstva, pričom jeho autori vedeli, že práve to bude dôvodom odmietania a neporozumenia ich diela tak zo strany divákov, ako aj zo strany kritikov umenia. Správne predpokladali, že anti-mimetizmus môže vyvolať zo strany divákov a v časti konzervatívnej kritiky presvedčenie, že títo umelci maľujú také obrazy preto, lebo nie sú schopní maľovať krásne obrazy. Lenže otázka rukodielnosti je pre Fullu a Galandu, ako aj pre mnohých iných modernistov nepodstatná, v modernom umení nešlo o to, aby niekto dokázal namaľovať napríklad zátišie lepšie, ako ho namaľoval celý rad umelcov pred ním. Nešlo o to, aby obraz manifestoval stupeň zvládnutia perspektívy, proporcie, kompozičných postupov platných pre ten či onen žáner maľby tak, ako to vyučovali na výtvarných akadémiách. Zoberme si napríklad Marcela Duchampa, o ktorom sa mohlo hovoriť, „že je jediným malírom, ktorý si své místo v uměleckém světě vytvořil jak tím, co neudělal, tak tím, co udělal. Z toho, že odmítl malovat (roku 1923 odešel do ústraní a nechal své *Velké sklo* nedokončené), se tak podle principu aktualizace dadaistického odmítnutí oddělovat umění od života stává umělecký počín, či dokonce vrcholný umělecký počín, podobající se kontemplativnímu mlčení Heideggerova pastýře bytí.“⁹ Je pravda, že radikalizmus Fullu a Galandu sa nenachádza na tej istej úrovni ako Duchampov radikalizmus. Pravdou je však aj to, že na rozdiel od Duchampa nežili v bohémskom Paríži, ale v Bratislave, ktorá síce bola oveľa ústretovejšia voči modernistom než zvyšok Slovenska, ale rozhodne nebola taká ústretová ako Paríž.

Napriek všetkému, čo bolo povedané, pri hodnotení výkonu Fullu a Galandu treba brať do úvahy to, čo neurobili, rovnako ako aj to, čo urobili. Na jednej strane neurobili to, čo urobili mnohí vo svojej dobe ekonomicky oveľa úspešnejší tvorcovia, to znamená, že sa jednoducho odmietli zaradiť do pomerne veľkého tábora tradicionalistov a svojou tvorbou nadbiehať dobovému malomeštiackemu vkusu. Na druhej strane urobili to, že sa programovo vyhranili oproti tradičnej maľbe, následkom čoho sa vedome a dobrovoľne nechali „odsúdiť“ do postavenia príslušníkov tej najmenšej novej minority medzi výtvarnými umelcami. Ďalej urobili to, že svojím programom sformulovaným vo forme súkromných listov vytýčili jednu z možných ciest, po ktorej by mohli kráčať aj iní umelci. To, že táto iniciatíva nebola márna, dokazuje aj posledný dvojlist, do ktorého Fulla prispel reprodukciou jedného svojho obrazu z roku 1928 a dvomi linorytmami a Galanda dvomi linorytmami. Celý text v tomto prípade napísal Josef Vydra, inak riaditeľ Školy umeleckých remesiel. Vydra pozorne sledoval vývoj v zahraničnom výtvarnom umení a toto svoje poznanie dokázal uplatniť pri formovaní a riadení zaujímavej umeleckej školy. Dokázal ho však uplatniť aj pri interpretácii umeleckej iniciatívy Fullu a Galandu, pričom akcent textu písaného sčasti ako výklad, sčasti ako obhajoba položil na dokazovanie, že toto umenie nie je protinárodné, nie je ani národné, ale je národnejšie „svojím rytmom a koncepciou barevnej formy (mäkká línia) než, do halien a do košíčiek oblečené figury, sostavené do odzemu s valaškami v ruce, ktoré bohužiaľ dosiaľ sú tak obvyklé v tunajšom maliarstve. A zatiaľ tyto sú cenené nad Vaše práce.“¹⁰ Našťastie, doba, keď boli diela Fullu a Galandu podceňované, je dávno preč, ale tvorcovia si svoje užili. Najprv na vlastnej koži zažili dusivú atmosféru Slovenského štátu, Fulla naplno, Galanda len čiastočne,

⁹ P. Bourdieu, *Pravidla Umění. Vznik a struktura literárního pole*, Host, Brno 2010, s. 326.

¹⁰ E. Fulla, M. Galanda, *súkromné listy fullu a galandu 3–4*. Bratislava 1932, s. 2.

pretože 4. mája 1939 náhle zomrel. Po páde fašistickej totality sa Ludovít Fulla nestačil ani poriadne nadýchať slobodnej atmosféry a už bola nastolená iná, pre zmenu komunistická totalita. Jej moc pocítil veľmi rýchlo, už v roku 1951 bol „odídenny“ z Vysokej školy výtvarných umení v Bratislave. Po nútenom odchode žil najprv v Martine, potom v Žiline a nakoniec sa presťahoval do Ružomberka, kde 21. apríla 1980 zomrel.

Napriek všetkému, čo Fulla s Galandom prežili, môžeme s odstupom rokov konštatovať, že ich modernistický manifest nebol márnou iniciatívou. Okrem iného to dokazuje aj fakt, že k odkazu Mikuláša Galanda sa v päťdesiatych rokoch prihlásila skupina mladých výtvarných umelcov známych pod menom Galandovci. Tvorili ju Andrej Barčík, Anton Čutek, Vladimír Kompánek, Rudolf Krivoš, Milan Lалуha, Milan Paštéka, Andrej Rudavský, Pavol Tóth a Ivan Štubňa. Ich generačné vystúpenie v štýle modernistov bolo v kontexte neslávných päťdesiatych rokov považované za mimoriadne významnú umeleckú udalosť, pretože zásadným spôsobom nabúrало platnosť rigidnej a monopolnej doktríny tzv. socialistického realizmu. Žiaľ, tak ako doba nepriala Fullovi a Galandovi, tak nepriala ani Galandovcom, to je však už iná kapitola.

LITERATÚRA

- Bakoš, J., *Periféria a symbolický skok*, Kalligram, Bratislava 2000.
Bourdieu, P. *Pravidla Umění. Vznik a struktura literárneho pole*, Host, Brno 2010.
Fulla, L., Galanda, M., *Súkromné listy fullu a galandu 1, 2, 3–4*. Bratislava 1930.
Mukařovský, J., *Studie z estetiky*, Odeon, Praha 1966.

REMARKS ON A MODERN INITIATIVE

Summary

This essays focuses on the presentation of two important Slovak modern painters, Ludovít Fulla (1902–1980) and Mikuláš Galanda (1895–1938) as part of artistic developments in Slovakia from the late nineteenth century through the twentieth. The author mainly considers their published ‘private papers’, which present formulations of their art programme. He points to their unusual form and he analyses in detail their content, underscoring their rejection of mimeticism and their emphasis on the self-reference of the picture. He considers it indisputable that the written presentation and the art work of these artists represents one of the highpoints of modernist tendencies in Slovakia.

HLAS PODZIMU, DOKONALEJŠÍ NEŽ HUDBA: K MOTIVU CVRČKA V ČÍNSKÉ LITERATUŘE

OLGA LOMOVÁ

Náhle [Tao Kan] pochopil. V klíčkách byli cvrčci. Sám se o ně nikdy nijak zvlášť nezajímal, věděl však, že hodně lidí rádo naslouchá jejich cvrkotu a doma si jich pár chová, často v dracocenných klíčkách vyřezávaných ze slonoviny nebo zhotovených ze stříbrných drátků. Věděl též, že jiní jsou zase nadšenci cvrčcích zápasů. Po vinárnách a na tržištích porovnávají sílu svých šampiónů, vždy dva bojovníky strčí do trubky z vyřezávaného bambusu a dráždí je tenkými stébly, aby se dali do sebe. Při takových zápasech se pak uzavírají i nemalé sázky. Teprve teď si všiml, že každý cvrkot má poněkud odlišné zabarvení. Všechny však přehlušoval čistý, nepřerušovaný tón, vycházející z drobné tykve visící na konci celé řady. Zpěvák začal vysoko, ale pak se postupně dostával k hlubokým, obdivuhodně čistým tónům.¹



Starověký slovník *Er-ja*, ilustrace k heslu *si-šuj* (podle vydání z r. 1801)

Když Robert van Gulik popisuje sbírku cvrčků, které měla doma slepá dívka Lan-lin, jedna z postav románu *Vražda v Kantonu*, způsobem sobě vlastním doplňuje záhadu, napětí a barvitá dobrodružství věrohodně vylíčenými reáliemi Číny dynastie Tchang. Jeho postřehy o chovu cvrčků bezpochyby vycházejí nejen ze studia historických pramenů, ale i z reality života v Číně, jak jej poznal ve 40. letech minulého století, kdy chov cvrčků k boji i zpěvu byl stále oblíbenou zábavou bohatých i chudých. Záliba v chovu cvrčků – na rozdíl od mnoha jiných tradic – neopustila Číňany dodnes.² Cvrček má

¹ R. van Gulik, *Vražda v Kantonu*, Perseus, Plzeň 1997, s. 27.

² Dokladem mohou být také specializované internetové stránky <http://cricket.intopet.com/> či záznamy zápasů, které lze zhlédnout na <http://video.sina.com.cn/v/b/23283789-1356935862.html>.

ovšem v čínské kultuře mnohem důležitější místo. Patří k těm tvorům, kteří v obraznosti tradiční kultury³ vyjadřují řád světa a propojují člověka s přírodou, a v této úloze je oblíbeným motivem v čínské poezii (a také malířství) různých dob. Je dobře známým reprezentantem „desetitisíce věcí“ (*wan wu*), tj. všech představitelných jednotlivin, živých i neživých, v jejichž interakci se svět odehrává.

Básnické ztvárnění těchto „věcí“ usiluje na jedné straně o vystižení jejich věcné podoby, ale také pracuje s asociacemi poukazujícími ke člověku, jeho emocím a hodnotám. Charakteristickým rysem způsobu zachycení světa v čínské literatuře a umění je, že zohledňuje typické konkrétní vlastnosti a zejména způsob „chování“ dané „věci“ v reakci na měnící se roční doby, avšak spojuje je s inspirací čerpanou z literatury; důležité postavení zde mají nejstarší texty konfuciánského kánonu. V průběhu staletí se v čínské literatuře utvořil okruh konvenčních motivů, v nichž se propojuje věcné pozorování s významy odvozenými z literatury a které pohotově slouží k naznačení scenerie, určení roční či denní doby a zároveň navodí určitou náladu. V poezii se tak skutečnost zprostředkovaná smysly prolíná s literární narážkou, přičemž obojí se vzájemně ovlivňuje a k nerozeznání zaměňuje. Věrohodný popis působící jako výsledek věcného pozorování procesů probíhajících v přírodě může být intertextovou výpůjčkou. A naopak, literární klíšé vede pohled básníka na reálnou přírodu, dokonce předurčuje volbu konkrétní formulace, která však najednou působí jako spontánní pojmenování věcné skutečnosti. Analogií k pohybu mezi literaturou a realitou jsou i některé kulturní zvyklosti; podle literárních vzorů se například určuje výběr a uspořádání okrasných rostlin a dalších detailů v zahradách nebo inspirují i takové podivnosti, jako je chov cvrčků.

Z perspektivy vícevrstevnatosti čínské kultury je zajímavé zjištění, že výběr „věcí světa“ i se souvisejícími významy a asociacemi, na počátku mnohdy svázaných s kanonickými spisy konfucianství, a tedy s výlučnou vzdělaností společenské elity, prosakují i do kultury negramotných mas. Lidová úsloví a zvyky, které pracují s vlastním okruhem témat a významových asociací, naopak zase pronikají do vysoké literatury. Dochází tak k propojování různých kulturních vrstev, které se v jiných ohledech od sebe diametrálně liší, a sdílená literární klíšé přispívají také ke sjednocení čínské kultury.

Významové souvislosti „věcí světa“ poprvé zachycených v kanonických spisech jsou do jisté míry ustálené, sdílené napříč staletími, zároveň se však v průběhu času mění, a to na první pohled ne nutně konzistentním způsobem.⁴ Poměrně značná kompaktnost a kontinuita postupně narůstajícího kánonu čínské literatury vedly k tomu, že se v tomto procesu nic neztratilo a nově vzniklé významy konkrétního motivu žijí bok po boku s významy staršími. Přispěla k tomu jistě také strnulost tradičního vzdělání založeného

³ Jako „tradiční“ označujeme zpravidla čínskou kulturu, jak se vyvíjela do značné míry nezávisle na evropské civilizaci. Termín se používá v protikladu ke změnám, k nimž dochází podle západního vzoru od konce 19. století. Srov. Z. Černá a kol., *Setkání a proměny*, Odeon, Praha 1976. Čínská tradice, jejíž písemné památky pokrývají zhruba období posledních 3000 let, samozřejmě po celou tu dobu procházela permanentními a mnohdy velmi radikálními proměnami.

⁴ Podobným procesem procházejí i další konvenční motivy, např. pomerančovník (viz O. Lomová, *The Motif of the Orange Tree in Early Chinese Poetry: From „Deep-rooted, Firm and Hard to Move“ to „Lacking Vigour“*, *Archiv orientální*, 2004, 72, s. 285–297), stepní tráva (O. Lomová, *Tumbleweed – a lonely traveller in the world of Chinese plants*, *Pandanus*, 2005, s. 219–248) nebo dvorní dáma Pan Tie-jü (O. Lomová, *Žena básníka a žena očima básníka: Čína, období raného středověku*, in: B. Knotková-Čapková (ed.), *Konstruování genderu v asijských literaturách*, Česká orientalistická společnost, Praha 2005, s. 100–112).

na memorování stabilního, i když stále se rozšiřujícího okruhu textů. Lze říci, že čím pozdější období čínských dějin, tím větší rozmanitost významů se může vázat ke stejnému konvenčnímu motivu.

Cvrček patří k těm „věcem světa“, které byly poprvé pojmenovány v *Knize písní*, jedním z pěti textů starověkého konfuciánského kánonu. Kanonický původ motivu zaručil, že byl všeobecně známý a záhy se stal svým způsobem součástí základní slovní zásoby čínského básnického jazyka. V šesté sloce první skladby „Pínských ód“⁵ se o cvrčkovi, nazývaném zde *si-šuai* stejně jako v moderním jazyce, píše v kontextu líčení idylického života Číňanů na prahu civilizace, v době hojnosti a bezpečí, kdy lidé žili v souladu s přírodou i mezi sebou navzájem. Za autora této písně se tradičně považuje legendární vévoda z Čou, jehož „hojná morální autorita *te*“ přispěla k dobrému životu v těch zlatých časech.⁶ Cvrček zde svým chováním odměřuje plynutí času a střídání ročních dob, v němž se vše děje podle odvěkého a spravedlivého řádu.

(...)
V měsíci pátém cvrček nohou hne,
v měsíci šestém vrzá křídly svými,
v měsíci sedmém na poli jen prodlí,
v měsíci osmém dlí jen pod okapem,
v měsíci devátém pak mezi dveřmi,
v desátém pod postele cvrček vlízá.
Cpou štěrbinu se, vykuřují myši,
i okna ucpáváme ku severu.
(...)⁷

Také v první skladbě „Tchangských popěvků“ *Knihy písní* plní cvrček roli ukazatele času; tentokrát ohlašuje pouze příchod podzimu. Je to radostná chvíle, kdy se lidé s koncem polních prací těší na chvíle nevázaného odpočinku. V souladu s tím Rudolf Dvořák k básni doplňuje vysvětlující titul „Mírné a rozvážné veselí po ukončení prací na poli“.

Má cvrček v domě hnízdo své,
ke sklonku chýlí se již rok,
ó, teď nebýti veselí,
dny, měsíc uplynou nám v skok.
(...)⁸

Chování cvrčka jako znamení roční doby a plynutí času je zmíněno také v dalším textu konfuciánského kánonu, v ritualistickém spise „Měsíční příkazy“ (Jüe-ling), zvláštním oddílu *Zápisů o obřadech* (Li-ti). „Měsíční příkazy“ stanoví správné chování v návaznosti

⁵ Názvy oddílů jsou převzaty z českého překladu Rudolfa Dvořáka: *Ši-king*, díl II, přeložili Rudolf Dvořák a Jaroslav Vrchlický, J. Otto, Praha 1912.

⁶ Na vévodu, jednoho z příkladných vládců starověku, se opakovaně odvolává i historik S'-ma Čchien (asi 145–86 př. n. l.). *Česky kniha vrchních pisařů*, Karolinum, Praha 2012, zejména s. 112–115.

⁷ „Ódy pínské“, in: *Ši-king*, viz výše, s. 86 (mírně upraveno). Existuje také mladší překlad Zlaty Černé určený primárně pro studijní účely (Karel Preuss a kol., *Chrestomatie k dějinám starověku, díl 1: Texty k dějinám Indie a Číny*, SPN, Praha 1982, s. 28–32).

⁸ *Ši-king*, viz výše, s. 41.

na typické vlastnosti jednotlivých období roku; cvrček hledající úkryt před slunečním žářem ve zdech domu je zde uveden jako jeden z typických jevů končícího léta: „Ke konci léta cvrček leze do zdi (...), orlové se učí létat a ve shnilé trávě se rodí světlušky.“⁹

Končící léto je v pojetí koloběhu času, jak jej chápou čínské texty od starověku, především předzvěstí blížícího se podzimu, a tak i zde je cvrček podobně jako v *Knize písní* poslem podzimu. Emocionální konotace podzimního tématu jsou ve starověkých kano-nických textech v zásadě neutrální či spíše mírně radostné. Na počátku středověku¹⁰ se však téma podzimu a s ním i motiv cvrčka staly zdrojem nových významových sou-vislostí. Lyrická poezie rozvíjející se v Číně zhruba od 2. století našeho letopočtu byla od počátku prostoupená melancholií spojenou s pocity osamělosti, marného usilování a nevyhnutelné smrti. Ústředním tématem mnoha básní se stalo plynutí času vyjádřené skrze přírodní detaily charakteristické pro střídání dne a noci a koloběh ročních dob. Emblematickým motivem raně středověké lyriky je noc prozářená „jasným měsícem“, chladným společníkem člověka pronásledovaného chmurnými myšlenkami. Přítom-nost měsíčního světla sama o sobě začíná evokovat bezesnou noc prožitou v osamění a obavách způsobených nelítostným plynutím času. Na počátku této tradice stojí cyklus „Devatenáct starých básní“ datovaný přibližně do 1.–2. století n. l., jehož sedmá skladba začíná obrazem jasného měsíce – podbarveného zpěvem cvrčka:

Jasný měsíc bílým světlem prozařuje noc,
ve východní zdi zpívá cvrček.
(...)¹¹

Přítomnost cvrčka, plně v duchu charakteristiky v „Měsíčních nařízení“ ukrytého ve zdi, evokuje i v těchto verších příchod podzimu. Podzim však přestává vyjadřovat spokojenost s přirozeným během věcí a dobrý život těch, kdo žijí v souladu s řádem, jak tomu bylo v *Knize písní*. Místo toho zde podzimní nálada uvádí téma neúprosného ply-nutí času a zrazeného přátelství. A cvrček, jehož hlas ohlašuje příchod podzimu, v daných souvislostech ještě víc zesiluje ponurou náladu noční scenerie. Počínaje „Devatenácti starými básněmi“ vstupuje cvrček do čínské poezie jako spolutvůrce melancholických podzimních nálad.

V poslední citované ukázce je cvrček v čínském originále jmenován lidovým názvem *cchu-č'*, tedy „ten, který popohání tkadleny“. Jméno připomíná lidovou pranostiku zazna-menanou poprvé ve 2. století n. l., kde se říká: „Když cvrček zazpívá, líná žena se poleká.“ Jinými slovy, s podzimem přichází do domu cvrček (to je možná skutečnost, ale také to víme z *Knihy písní*) a jeho hlas připomene tkadlenám chystajícím plátno na zimní oblečení, že si musí pospíšit. Příprava šatů na zimu – předpokládá se šatů pro muže, které povinnost odvedla daleko od domova – se záhy stala dalším konvenčním motivem asociujícím podzim a s ním bezesné noci, osamělost a smutné plynutí času. Za dynastie

⁹ *Jüe-ling tie*, 6. t'üan (citováno podle elektronické databáze klasického kompendia čínských textů *S'-kchu čhüan-šu* v palácové edici Wen-jüan-ke; dostupné pro registrované uživatele na <http://skqs.leidenuniv.nl>).

¹⁰ Čínský středověk se obvykle vymezuje dobou po pádu dynastie Chan (220 n. l.) až po konec dynastie Tchang (907 n. l.).

¹¹ Ku-š' š'-t'iou šou, 7. báseň cyklu, in: *Wen-süan*, Šanghaj ku-ti čchu-pan-še 1986, s. 1346. Překlad autorka.

Tchang, která podnikala velké válečné výboje v západním pohraničí, nabývá v poezii starost o milovaného muže podobu vzpomínky na vojáka strádajícího během tažení v nehostinných stepích. Právě v těchto souvislostech se motiv cvrčka proměňuje v jedno z nejběžnějších čínských literárních klišé – jeho teskný zpěv připomíná, že nastává podzim, že kdesi v dálce strádá osamělý muž a jeho žena na něj v obavách myslí. Na těchto motivech buduje svoji básnickou hříčku s názvem „Cvrček“ (Cchu-č') také Tu Fu (712–770). Báseň je stavěna na běžném půdorysu „scenerie“ (*ting*), která následně vyvolává „emoce“ (*čching*), v samotném závěru se však překvapivě vrací a pozornost na sebe strhává ústřední motiv scenerie ze začátku básně – cvrček.

Droboučký cvrček!
Jak dojemný je jeho slabý hlásek!
Trhaně zpívá v trávě,
důvěrně přichází až k posteli.
Muž daleko od domova se rozpláče,
osamělá žena celou noc nemůže spát.
Vždyť naléhavost jeho zpěvu je silnější
než melancholická hudba strun a kvílení hoboju!¹²

Tu Fu zde pracuje výhradně s konvenčními motivy: muž daleko od domova, osamělá žena, cvrček ohlašující příchod podzimu; ve čtvrtém verši je dokonce explicitní citace z *Knihy písní*. Způsobem podání, pomocí důvěrného tónu a konkrétní charakteristiky zpěvu a pohybu cvrčka, básník nicméně literární klišé ožívuje a přibližuje zpět realitě. Ve výsledku pak dochází k dokonalému prolnutí mezi přírodou – skrze literární souvislosti naplněnou emocionálními významy – a člověkem, v němž příroda vyvolává silné emoce. Největší inovace je však v závěru, kde je navzdory očekávanému stesku patrné také jisté okouzlení „zpěvem“ cvrčka, jenž je působivější než hlas hudebních nástrojů.

Zpěv cvrčka je formulován jako zjevný intertextový odkaz k „Devatenácti starým básním“, způsob, jímž je motiv zpívajícího cvrčka zakomponován do celku básně, však implikuje nový význam.

O kráse zpěvu cvrčka za tiché noci, jemuž se lidská hudba nevyrovná, s oblibou píší i další básníci po Tu Fuovi. Nové téma možná souvisí s novou zábavou – chovem cvrčků v malých klíčkách, jak o tom píše Gulik v ukázce citované na začátku. Oblibu cvrčků v nejvyšších společenských kruzích dokládají také dobové prameny, kde se mj. píše o tom, že za vlády císaře Süan-cunga (685–762) si dámy v paláci vkládaly do podhlavníků zlatou klíčku s cvrčkem, aby se v noci těšily z jeho zpěvu.¹³ (Záliba v cvrčím zpěvu zůstala zachována až do 20. století a v Pekingu se ještě na začátku 20. století provozoval domácí chov cvrčků, kteří se líhli až pozdě na podzim, aby mohli své majitele těšit zpěvem celou zimu až do jara.¹⁴)

Krásu zpěvu cvrčků v Zakázaném městě popsal básník Po Ťü-i (772–846), když zde jednou držel noční službu a složil báseň „V paláci jsem poslouchal cvrčka“:

¹² Tu š' siang ču, díl 2, Čung-čua, Peking 1979, s. 611.

¹³ Wang Žen-jü, *Kchaj-jüan Tchien-pao jü-s'*, ťüan 2 (citováno podle elektronické databáze klasického kompendia čínských textů *S'-kchu čhüan-šu* v palácové edici Wen-jüan-ke; dostupné pro registrované uživatele na <http://skqs.leidenuniv.nl>).

¹⁴ Tun Li-čhen, *Annual Customs and Festivals in Peking*, Henri Vetch, Peiping 1936, s. 81–83.

Potichu zavřely se brány Zakázaného města,
noc pokročila, měsíc nesvítlí.
Sedím sám u západního okna
a uši mi plní zpěv mladých cvrčků.¹⁵

Na minimální ploše pětislabičného čtyřverší básník znovu rozehrává konvenční motivy, s jejichž pomocí kouzlí scenerii, která je „jako živá“, v poučeném čtenáři však zároveň probouzí literární asociace a s nimi spjaté nálady. Melancholii osamělého bdění za měsíčné noci nicméně v závěru přehluší okouzující zpěv cvrčků. Cvrčci jsou zde v rozporu s konvencí označeni jako „mladí“, z čehož plyne, že jsou to cvrčci na jaře, a překvapivě tak ztrácejí svoji nejstarší a nejsilnější významovou souvislost s podzimem. Konvence přesto vede čtenáře k tomu, aby chtě nechtě při zmínce o cvrčkovi pomyslel na to, že přijde podzim. S tím se odvíjí další asociace svázané se známými tématy plynutí času, blížícího se stáří a – protože jsme v paláci a během úřední služby – také bilancování minulých úspěchů a neúspěchů v úřednické kariéře. S ohledem na „mladé cvrčky“ jsou všechna tato témata nahlížena v jemném kontrastu krásného zpěvu bezstarostného mládí.

Okouzlení zpěvem cvrčka, byť stále v kulisách konvenčních motivů podzimní noci, se může stát hlavním tématem a zatlačit ostatní asociace do pozadí. Tento způsob významového posunu a oživení starého klišé se stává poměrně běžným ke konci dynastie Tchang a za Sungů a bezpochyby souvisí s celkovou proměnou estetického citění té doby. Krásnou ukázkou představuje báseň Li Čunga (920–974) z doby po pádu dynastie Tchang. Li Čung, dnes zapomenutý básník, ve své době sklízel obdiv jako muž mnoha nadání: hráč na citeru čchin, šachista, kaligraf a malíř. V básni „Cvrček“ (*Čchiung*) hovoří o tom, jak se marně celou noc pokoušel najít ten pravý verš, a teprve když zaslechl cvrčka, rozeznal v něm hlas pravé poezie.

Měsíc studí, v domku na písčném břehu je tma,
z cvrkotu hmyzu zřetelně vystupuje jasný hlas.
Nad jedním veršem se trápím celou noc –
tvůj hlas venku na schůdku mě zahanbuje.¹⁶

Konvenční motivy nás zpočátku vedou k předpokládaným melancholickým asociacím. Měsíc v temné noci „studí“, vyjadřuje pocit opuštěnosti a také naznačuje, že máme co do činnosti s podzimem. Pocit zoufalství, k němuž básník vytváří sugestivní předeheru, se však nakonec promění jen v povzdech nad námahou marně vynakládanou na povedený verš. Místo přemítání o pomíjivosti života a životního zklamání nalézáme spíš lehkou ironii na adresu vlastní neschopnosti a obdiv k dokonalé kráse přírody, k níž se obrací v důvěrném oslovení cvrčka.

LITERATURA

Černá, Z. a kol., *Setkání a proměny*, Odeon, Praha 1976.
van Gulik, R., *Vražda v Kantonu*, Perseus, Plzeň 1997.

¹⁵ *Paj Tü-i ti*, díl 1, Čung-chua, Peking 1979, s. 281.

¹⁶ Meng Čao-lien, *Si-šua-j mi-pchu*, Tchien-ťin ku-ťi, Tiencin 1992, s. 321.

Jüe-ling tše, 6. tšüan (citováno podle elektronické databáze klasického kompendia čínských textů *S'-kchu čchüan-šu* v palácové edici Wen-jüan-ke; dostupné pro registrované uživatele na <http://skqs.leidenuniv.nl>).

Ku-š' š'-tiou šou, in: *Wen-süan*, Šanghaj ku-ti, Šanghaj 1346.

Lomová, O., The Motif of the Orange Tree in Early Chinese Poetry: From „Deep-rooted, Firm and Hard to Move“ to „Lacking Vigour“, *Archiv orientální*, 2004, 72, s. 285–297.

———, Tumbleweed – a lonely traveller in the world of Chinese plants, *Pandanus*, 2005, s. 219–248.

———, Žena básnířka a žena očima básníka: Čína, období raného středověku, in: B. Knotková-Čapková (ed.), *Konstruování genderu v asijských literaturách*, Česká orientalistická společnost, Praha 2005, s. 100–112.

Meng Čao-lien, *Si-šua-j mi-pchu*, Tchien-tin ku-ti, Tiencin 1992.

Paj Tü-i tš', díl 1, Čung-chua, Peking 1979.

Preuss, K. a kol., *Chrestomatie k dějinám starověku, díl 1: Texty k dějinám Indie a Číny*, SPN, Praha 1982.

S'-ma Čchien, *Kniha vrchních písařů*, Karolinum, Praha 2012.

Ši-king, díl II, přeložili Rudolf Dvořák a Jaroslav Vrchlický, J. Otto, Praha 1912.

Tun Li-čhën, *Annual Customs and Festivals in Peking*, Henri Vetch, Peiping 1936.

Tu š' siang ču, díl 2, Čung-chua, Peking 1979, s. 611.

Wang Žen-jü, *Kchaj-jüan Tchien-pao jü-š'* (citováno podle elektronické databáze klasického kompendia čínských textů *S'-kchu čchüan-šu* v palácové edici Wen-jüan-ke; dostupné pro registrované uživatele na <http://skqs.leidenuniv.nl>).

VOICE OF THE AUTUMN MORE EXQUISITE THAN MUSIC: THE MOTIF OF CRICKET IN CHINESE POETRY

Summary

Using examples of the literary motif of cricket, the essay points to the growth of semantic associations linked with this 'thing' (*wu* 物) in Chinese poetry. In this connection, it is discussed how the treatment of a literary motif is related both to the observation of reality and to the study of earlier – mainly canonical – texts. The author also briefly touches on the relation of literary tradition to the customs of breeding crickets for entertainment.

SKLADATEĽ ADRIAN LEVERKÜHN

VLADIMÍR GODÁR

I. Úvod

Literatúra a hudba žijú počas celého priebehu dejín vo vzájomnej symbióze. Skutočnosť, že obe využívajú časové médium, im umožnila vstupovať do najrozmanitejších vzájomných väzieb, ktoré zasa spätne dynamizovali autonómny vývoj oboch umení. Premeny podôb týchto väzieb zasa vytvárali významné medziny v ich dejinách. Iste bolo nevyhnutnosťou, že do ich vzájomných súvislostí napokon vstúpila aj autonómna literárna či filozofická reflexia, ktorá neraz nielen vysvetlovala či interpretovala hudbu, ale aj kládla na hudbu nové postuláty, ktoré primárne nevyplývali z konkrétneho stavu hudby, ale z reflektovania jej historického kontextu a spoločenského pôsobenia. Dnes máme romány, ktoré napísali skladatelia, úvahy o hudbe od filozofov i romány vrcholových spisovateľov, ktorých hlavným protagonistom je hudba, jej interpretácia či skladateľská osobnosť, ktorá je personifikáciou autorovho pohľadu na hudbu a spoločnosť. Nemecká societa sa počas 19. storočia natolko identifikovala s hudbou, ako so svojím vysnívaným médium, že sa nemožno čudovať, že reflexia hudby sa v Nemecku neraz stávala univerzálnou reflexiou či gigantickou metaforou spisovateľskej exegézy stavu spoločnosti.

Vývin európskeho politického diania v tridsiatych rokoch 20. storočia spôsobil útek mnohých ťažiskových umeleckých či intelektuálnych osobností do exilu. Príťažlivosť exilu v Los Angeles spôsobila, že počas 2. svetovej vojny tu našli azyl mnohí predstavitelia európskej, najmä nemeckej inteligencie. Zo spisovateľov spomeňme Thomasa Manna a jeho brata Heinricha, Franza Werfela, Liona Feuchtwangera, Bertolda Brechta, Alfreda Döblina a Leonharda Franka, zo skladateľov (popri Igorovi Stravinskom, pre ktorého sa Los Angeles stalo domovom na ďalšie desaťročia) to bol najmä Arnold Schönberg, Hanns Eisler, Erich Korngold, Ernst Toch, z filozofov predstavitelia frankfurtskej školy Theodor Wiesengrund Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse a Leo Löwenthal. Ak k tomu prirátame dirigentské osobnosti Bruna Waltera a Otta Klemperera, tak možno konštatovať, že tvorivým centrom nemeckej kultúry počas 2. svetovej vojny bolo práve Los Angeles, a ak k tomu prirátame ďalšie univerzitné či orchestrálne inštitúcie, tak možno oprávnenne povedať, že Spojené štáty americké si v oblasti hudby či filozofie vystavali skutočnú intelektuálnu, tvorivú bázu najmä vďaka agresívnej expanzii Adolfa Hitlera v priestore Európy.

Thomas Mann počas svojho kalifornského exilu nielenže prekonal vážne ochorenie, ale aj napísal svoje vrcholné dielo, román *Doktor Faustus*, nesúci podtitul *Život nemeckého*

*hudobného skladateľa Adriana Leverkühna, rozprávány jeho priateľom.*¹ Rozsiahly román vznikol v čase od 23. mája 1943 do 29. januára 1947 v každodennej spolupráci s Mannovou osobnou prepisovačkou, redaktorkou i prekladateľkou, čo umožnilo, že kniha bola vydaná v pôvodnej podobe i v anglickom preklade ešte v tom istom roku.

Téma faustovskej legendy, prítomná v európskej literárnej kultúre už od roku 1587, keď vo Frankfurte vyšla kniha Johana Spiesa *Historia von D. Johann Fausten*² a vznikla anglická dramatizácia Christophera Marlowa (1588), bola v centre Mannovej tvorivej pozornosti už od roku 1901, keď si po prvýkrát urobil náčrt jej prozaického stvárnenia, a bola preňho natoľko významná, že vzniku svojho románu napokon venoval aj ďalšiu knihu – *Jak jsem psal Doktora Fausta. Román románu. (Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans)*, v ktorej so svojším spisovateľským postojom opisuje vlastnú prácu na svojom diele i osobné a spoločenské okolnosti jeho vzniku.³

Vďaka tomuto *Románu románu* sa dozvieme nielen o autorovom celoživotnom záujme o jeho tému, ale aj o okolnostiach jeho ťažkej choroby a uzdravenia, o prednáškach, ktoré absolvoval a ktoré vznikli na americkej pôde, i o množstve stretnutí a rozhovorov, ktoré absolvoval počas tejto práce. Spomeňme tu najmä stretnutia s Brunom Walterom, Ottom Klempererom, Igorom Stravinským, Arnoldom Schönbergom, Hannsom Eislerom, Almou Mahlerovou, huslistami Hubermanom, Temiankom, Pollackom, violončelistom Vanderburgom, či návštevu predstavenia Shakespearovho *Othella* s Paulom Robesonom v hlavnej úlohe.

Thomas Mann si počas takmer štvorročnej práce na *Doktorovi Faustovi* osviežoval svoj pohľad na skúmanú problematiku najrozmanitejšou hudobnou lektúrou. Sám uvádza, že v tom čase čítal Stravinského *Kroniku môjho života*, Schönbergovu *Harmonielehre* a libreto nedokončeného oratória *Jakobsleiter*, Křenkovu prácu *Music here and now*, Berliozove *Pamäti*, listy Huga Wolffa, Hoffmanove *Životné názory kocúra Mura*, viacero biografí (Beethovena od Paula Bekkera, Schindlera a Ernesta Newmana, Huga Wolffa od E. Newmana, Mozarta od Alfreda Einsteina, štúdiu o Antonovi Webernovi), práce venované rôznym aspektom hudobného remesla (Volbachova *Náuka o nástrojoch*), dejín (Bekkerove *Dejiny hudby*), hudobnej poetiky či estetiky (Bahl: *Inšpirácia v hudobnej tvorbe*; Virgil Thompson: *The Musical Scene*; Redfield: *Musica: a Science and Art*; anonymné *Listy povedomého pisateľa o hudbe*, 1852; Ewen: *The Book of Modern Composition*). Znovu si zopakoval lektúru obdivovaného Nietzscheho (*Ecce homo*), Kierkegaardu (*Bud' – alebo*) a oboznámil sa aj s aktuálnym pendantom svojho Fausta – dielom Hermanna Hesseho *Glasperlenspiel (Hra so sklenými perlami)*, ktoré vyšlo roku 1943 a ktorého hlavným protagonistom je takisto hudba.

Pre samotného autora *Doktora Fausta* malo však najväčší význam stretnutie s generácie mladším filozofom, sociológom, estetikom a skladateľom Theodorom Wiesnerom Adornom (1903–1969). Adorno mu poskytol k lektúre hotový rukopis svojej práce *Filozofia Novej hudby*, štúdie *Berg*, *O Wagnerovi* a *O Kierkegaardovi*. Osobnému

¹ T. Mann, *Doktor Faustus. Život německého hudebního skladatele Adriana Leverkühna, vyprávěný jeho přítelem*, SNKLU, Praha 1961. Preklad Pavel Eisner a Dagmar Eisnerová.

² Predchádzala jej anonymná kompilácia *Faustbuch, Volksbuch vom Dr. Johann Faust*. (Knittlingen 1480?).

³ T. Mann, *Jak jsem psal Doktora Fausta. Román románu*, Československý spisovatel, Praha 1962. Preklad Dagmar Eisnerová.

stretnutiu predchádzala povest Adorna ako skutočného znalca obrovského množstva hudby i brilantného esejistu. Lektúra pokračovala dlhými rozhovormi a napokon aj spoluprácou na *Doktorovi Faustovi*. Mann poskytol Adornovi na prečítanie rozsiahle časti svojej práce, požadoval od neho komentáre a výsledky týchto komentárov často viedli k novému premysleniu problému i k priamej apretácii autorského textu.

Mimoriadnu kultúrnu integrovanosť kalifornského nemeckého exilu napokon nepriamo potvrdzuje i fakt, že roku 1947 okrem Mannovho *Doktora Fausta* vyšla tiež Adornova *Filozofia Novej hudby*, ťažisková spoločná práca Maxa Horkheimera a T. W. Adorna *Dialektika osvietenstva* i kantáta Arnolda Schönberga *A Survivor from Warsaw*, op. 46. Všetky spomínané práce sa azda už v okamihu vydania stali „klasickými“ dielami spoločensko-umeleckej analýzy tragicky rozpornej prítomnosti či nedávnej minulosti a ich synchrónnosť spôsobila, že ich komentátori sa sústreďujú najmä na ich spoločné idey, pričom ich vzájomná rozpornosť či priam antagonickosť nebýva spomínaná alebo býva priamo potláčaná.

Doktor Faustus a *Filozofia Novej hudby* sa stali predmetom stoviek komentárov, ich lektúra na dlhé roky zásadne ovplyvnila nazeranie na hudbu, dejiny i spoločnosť. V nasledujúcom texte sa nechcem zaoberať štruktúrou, poetikou či symbolikou Mannovho veľdiela, nechcem ho analyzovať z hľadiska používaných symbolov či kultúrnych asociácií, nechcem dokonca ani skúmať tragédiu hlavnej postavy knižky, skladateľa Adriana Leverkühna, vyplývajúcu z jeho osobných aspirácií či z pohltienia problémami jeho spoločnosti a doby a ich pretavenia do série umeleckých diel. Hlavným predmetom môjho textu nie je natolko Mannov fiktívny skladateľ, ale jeho fiktívna tvorba, ktorej autorský opis nám poskytuje obraz Mannovho chápania krízy hudby, kultúry a spoločnosti.

Mannov protagonistu Adrian Leverkühn nemal – napriek mnohým snahám interpretov *Doktora Fausta* – konkrétny model. Sám Mann sa k problému modelu hrdinu viackrát vyjadril v texte *Román románu*. Pri úvahách o „technike montáže“, ktorou charakterizoval vlastnú spisovateľskú dielňu, nehovoril o nijakom skladateľovi, ale o osude Friedricha Nietzscheho: „Vpašování živých, dokonce jménem uvedených osob mezi postavy románu, od nichž se pak už neliší co do reálnosti nebo nereálnosti, to je jen méně významný příklad principu montáže, o němž mluvím. Je tu prolnutí Leverkühnovy tragédie s tragedií Nietzscheho, jehož jméno se v celé knize záměrně neuvádí právě proto, že na jeho místo byl dosazen euforický hudebník, takže se už ani nesmí objevit.“⁴

Na inom mieste *Románu románu* Mann píše: „Když jsem jednou večer předčítal, zeptal se mě Leonhard Frank, zda mi u Adriana samého tanul na mysli nějaký model. Řekl jsem, že nikoli, a dodal jsem, že nesnáz spočívá právě v tom, vymyslet si existenci hudebníka, jež by mohla zaujímat věrohodné místo mezi skutečnými postavami moderního hudebního života. Leverkühn je, abych tak řekl, postava ideální, ‚hrdina naší doby‘, člověk, který nese bolest doby. Šel jsem však dál a přiznal jsem se mu, že jsem nikdy žádný výtvar své obraznosti, ani Tomáše Buddenbrooka, ani Hanse Castorfa, ani Aschenbacha, ani Josefa, ani Goetha z *Loty ve Výmaru* – vyjímaje snad Hansa Buddenbrooka – nemiloval tak jako jeho.“⁵

⁴ Tamže, s. 26–27.

⁵ Tamže, s. 60.

Časté stotožňovanie Adriana Leverkühna s Arnoldom Schönbergom spôsobovalo Mannovi najväčšie problémy. Prispeli k nemu azda najväčšími Adornove snahy o začle-
nenie radovej kompozície do dielne Adriana Leverkühna, ktoré malo predstavovať tvo-
rivé vyústenie odvekého kompozičného racionalizmu a pre Leverkühna sa stalo nielen
metódou, ale aj podstatou skladateľskej poetiky. Zaradenie radovej kompozície do suje-
tu románu napokon vyprovokovalo samotného Schönberga k prudkej reakcii a pod
hrozbou súdu si na autorovi vynútil dodatok, vsúvaný do ďalších vydání diela: „Není
snad zbytečné, upozorním-li čtenáře, že skladatelský princip, o němž pojednává kapi-
tola XXII., nazývaný technika dvanáctitónová nebo řadová, je ve skutečnosti duchovým
vlastnictvím současného skladatele a teoretika Arnolda Schönberga a že jsem jej v určité
ideové souvislosti přenesl na volně vymyšlenou skladatelskou osobnost, na tragického
hrdinu svého románu. Vůbec jsou hudebně teoretické partie knihy mnohou jednotlivostí
zavázány Schönbergově nauce o hudební harmonii.“⁶

Všetka Schönbergova aktivita v tomto smere však bola Mannovi celkom proti srsti,
a tak sa k problému vrátil znovu v úvahe o metóde montáže v *Románe románu*: „Mám
jako takový akt montáže a vyloupení skutečnosti uvést též přenesení Schönbergovy kon-
cepce hudebního slohu dvanáctitónového nebo řadového na Adriana Leverkühna, pře-
nesení, proti němuž bylo mnoho námitek? Nelze asi jinak, a kniha má mít v budoucnu
na Schönbergovo přání dovětek, který pro nezasvěcené jasně určuje právo duchovního
vlastnictví. Je to trochu proti mému přesvědčení. Ani ne tak proto, že takové vysvětlení
poněkud tříští sférickou uzavřenost mého románového světa, jako spíš proto, že idea dva-
náctitónové techniky ve sféře knihy, tohoto světa paktu s ďáblem a černé magie, dostává
zabarvení a ráz, které – pravdaže? – ve skutečnosti vlastně nemá a které z ní do jisté míry
skutečně dělají vlastnictví moje, to jest vlastnictví knihy. Schönbergova myšlenka a mé
osobité podání této koncepce se rozcházejí natolik, že nehledě na nestylovost, zdálo se mi
téměř urážlivé uvést v textu jeho jméno.“⁷

Hlavným cieľom nasledujúceho textu je pohľad na fiktívne skladateľské dielo Adriana
Leverkühna, jeho porovnanie s dobovým stavom tvorby. Je to pokus o uchopenie mož-
ných alúzií Leverkühnových diel voči jestvujúcim kompozíciám, a teda aj pokus rekon-
štruovať Mannov pohľad na vývin (nemeckej) hudby v prvej polovici 20. storočia.

II. Zasnávanie

Prvé kontakty Adriana Leverkühna (1885–1940) s hudbou opisuje Thomas Mann v 4.
kapitole románu. Hanne z chlieva zasnávanie do hudby rozprávača románu Serenia Zeitblo-
ma i Adriana Leverkühna – spievala im ľudové piesne, vojenské piesne a pouličné popev-
ky, nútila ich naučiť sa ich, a potom k nim improvizujúc dopĺňala ďalšie harmonické
hlasy. Napokon chlapcov naučila aj spievať kánony. Takto prostredníctvom hry osem- či
deväťročný Adrian zvládol základy imitačného kontrapunktu.

Roku 1895 odišiel desaťročný Adrian do Kaisersaschernu k strýkovi Nikolausovi,
ktorý vlastnil obchod a sklad s hudobnými nástrojmi, sám tiež vyrábala sláčikové

⁶ T. Mann, *Doktor Faustus*, pozri vyššie, s. 606.

⁷ Porovnaj T. Mann, *Jak jsem psal Doktora Fausta. Román románu*, pozri vyššie, s. 28–29.

nástroje. Adrian tu experimentoval na harmóniu, konštatujúc objavne, že „hudba je dvojznačnosť ako systém“,⁸ objavil na ňom potenciú kvintového kruhu a existenciu tonálnych funkcií.

Tu začal chodiť na hodiny hudby k Wendelovi Kretzschmarovi (8. kapitola). Mann odcitoval Kretzschmarovu prednášku o Beethovenovej poslednej *Klavírnej sonáte c mol*, op. 111, ako aj jeho úvahy o vzťahu Beethovena k fúge a kontrapunktu. Kretzschmarov portrét doplnila úvaha o „hudobnom elementárne“ (základných elementoch hudby) a o Johannovi Conradovi Beiselovi, zakladateľovi nemeckej sekty novokrstencov v americkej Pennsylvánii, ktorý vo svojej „náuke o melódii“ rozdelil tóny na „pánov“ a na „sluhov“, čo mu umožnilo mechanicky produkovať melódie.⁹ Kretzschmar začal zasväcovať Adriana prostredníctvom kompozičných úloh do tajomstiev harmónie a kontrapunktu, hudobnej formy i hudobných súvislostí jednotlivých hudobných historických epoch. Nasledovali hodiny inštrumentácie a kompozície.

III. Rozhodnutie a osudové rozhodnutie

Adrian Leverkühn sa rozhodol vyštudovať teológiu v Halle, historickom meste nemeckého pietizmu (1903). Úvahy o teológii a démonológii, filozofii a kozmológii, ako aj o mystike čísel napokon Adriana priviedli späť k Wendelovi Kretzschmarovi. Ten si ho privolal k sebe na novozískané miesto v Lipsku (1905). Osemnásťročný mládenec sa teda pôvodne chcel stať teológom, u dvadsaťročného Adriana však zvíťazilo oduševnenie pre hudbu, ktorá mu reálne môže nahradiť všetku teológiu, filozofiu i kozmológiu, resp. v ktorej môže umiestniť všetky svoje teologické, filozofické či kozmologické vízie. Roky 1905–1910 potom strávil štúdiom skladby u Kretzschmara v Lipsku – chcel sa stať skladateľom. Ako 21-ročný študent kompozície však urobil aj svoje osudové rozhodnutie: roku 1906 odcestoval do uhorského Prešporuku, kde sa v miestnom nevestinci zámerne nechal hetérou Esmeraldou nakaziť syfilisom, chorobou, z ktorej sa následne odmietol liečiť a ktorá sa stala jeho osudom.¹⁰ V tomto ťažiskovom bode Adrianovho osudu sa Mannovo dielo spája s ďalšími legendárnymi prvkami nemeckej kultúry. Ide totiž o Mannovu intepretáciu diabolskej zmluvy, ktorú v nemeckej tradícii, korunovanej Goetheho dielom, Faust uzavrel s diablom: Faust vymenil svoj život (dušu či zdravie) za nadobudnutie mimoriadnych tvorivých či poznávacích schopností, ktoré mu mali umožniť stvoriť mimoriadne, priam epochálne vedecko-poznávacie či umelecké diela. Spôsob uzavretia tejto zmluvy pritom Mann spojil s osudom milovaného Nietzscheho, ktorého stratu duševného zdravia či demenciu verejná i neverejná mienka podmieňovala (dnes vieme,

⁸ T. Mann, *Doktor Faustus*, pozri vyššie, s. 52.

⁹ Variáciu tejto Mannovej teórie nájdeme v knižke Milana Kunderu *Kniha smíchu a zapomnéní*, kde ju autorovi rozpráva jeho otec, klavirista a muzikológ Ludvík Kundera. Porovnaj M. Kundera, *Kniha smíchu a zapomnéní*, Sixty-Eight Publishers, Toronto 1981.

¹⁰ „Odjel sám, a nelze bezpečně doložit, zda uskutečnil své domnělé předsevzetí a jel ze Styrského Hradce do Bratislavy, možná také z Bratislavy do Hradce, či zda pobyt v Hradci jen předstíral a omezil se na Bratislavu, jejíž maďarské jméno je Pozsony. Do tamního veřejného domu byla totiž zaváta bytost, jejíž dotyk nosil na sobě, byla tam proto, že předchozí živnostenské stanovité musila opustit, aby se podrobila nemocničnímu ošetřování; a v jejím novém působišti ji ten pudem poháněný nešťastník našel.“ T. Mann, *Doktor Faustus*, pozri vyššie, s. 183.

že neprávom) práve syfilitickou nákazou.¹¹ Zmluva s diablom, Nietzscheho tragédia, faustovská tradícia sa vďaka návšteve prešporského nevestinca stali aj Leverkühnovou charakteristikou. Diabolské pokušenie bolo zrkadlom Leverkühnovej nadutosti, viery v mimoriadne postavenie vlastnej osoby (ktorá ešte takmer vôbec nič nedokázala) v dejinách ľudstva. Adrianova osudová voľba bola prejavom jeho márnivosti, namyslenosti i osobnej samoty, v ktorej sa rozhodol zotrvať kvôli predpokladu vlastného osudového predurčenia.

IV. Juvenilie

Adrian Leverkühn sa stal skladateľom v čase svojej puberty. Začal komponovať, pričom preukazoval veľkú zručnosť v osvojovaní si tradovanej kompozičnej náuky. Nemal nijaké problémy s tradičnou školskou harmóniou, kontrapunktom, formovou architektónikou či inštrumentáciou. V súkromnom priestore pod Kretzschmarovým vedením vytvoril svoje prvé, Mannom citované kompozície. V tejto činnosti pokračoval aj na lipskej škole, už v inštitucionálnom zväzku s pedagógom Kretzschmarom, ktorý veril v jeho talentové schopnosti. Leverkühn sa tu stal azda jeho prvým študentom, a teda nevyhnutne bol aj jeho pedagogickou vizitkou. Adrian pod jeho vedením napísal svoje „školské“ diela: zborové kompozície pre šesť- až osemhlasný zbor, ktoré mali dokumentovať zvládnutie zborovej sadzby a kontrapunktu. Potom skomponoval trojitú *Fúgu pre sláčikové kvinteto a klavír* (*Fuge mit drei Themen für Streichquintett mit Klavierbegleitung*), *Sonátu pre violončelo a klavír a mol* (*Cello-Sonate in a-Moll*) a orchestrálnu *Symfóniu*.¹²

Mann v tomto zozname vlastne vymenoval všetky médiá, ktorých zvládnutie bolo úlohou adepta kompozície na hudobných učilištiach, na ktorých existoval aj priestor pre hudobnú skladbu. Takéto učilištia začali vznikať v 19. storočí a rozšírili sa najmä v druhej polovici 19. storočia a v období pred vypuknutím 1. svetovou vojnou – pričom všade sa multiplikoval podobný pedagogický model: zvládnutie harmónie, kontrapunktu, hudobnej formy, komorného a orchestrálneho média bolo náplňou štvor- až päťročného štúdia pod vedením pedagóga kompozície. Leverkühnovi umožnil jeho talent rýchle zvládnutie mnohoročného učiva. Podobnou skladateľskou hviezdou bol prešporský rodák Ernő Dohnányi (1877–1960), ktorý bol od Adriana o 8 rokov starší. Dohnányi v čase pred svojimi akademickými štúdiami v Budapešti (1894–1895) napísal v Bratislave v rokoch 1889–1893 tri sláčikové kvarteta, *Sláčikové kvinteto*, *Klavírne kvinteto*, *Klavírne kvarteto* a *Sláčikové sexteto*, ktorých ohlas mu zabezpečil prijatie na budapeštiansku Akadémiu, kde počas štúdia s veľkým ohlasom uviedol ďalšie „školské skladby“ – *Klavírne kvinteto*, op. 1, *Symfóniu F dur* a orchestrálnu predohru *Zrínyi*. Tieto skladby vysoko hodnotil nielen jeho pedagóg Hans Koessler, ale aj Johannes Brahms, ktorého dielo bolo hlavným vzorom pre celú európsku kompozičnú pedagogiku. Podobne Béla Bartók (1881–1945), ktorý bol o štyri roky starší od Adriana, napísal ešte v čase štúdia na prešporskom gymnáziu tri sláčikové kvarteta, klavírne kvarteto, klavírne kvinteto a dve sonáty pre husle a klavír. Po maturite počas vysokoškolských štúdií v Budapešti u Hansa Koesslera vznikla

¹¹ R. Schain, *The Legend of Nietzsche's Syphilis*, Greenwood Press, Westwood 2001.

¹² T. Mann, *Doktor Faustus*, pozri vyššie, s. 180.

skladba pre sláčikové kvarteto a orchestrálna symfónia. Napokon Leverkühnov rovesník Alexander Albrecht (1885–1958) napísal v Bratislave viacero piesní, klavírnych skladieb a sláčikové trio a v Budapešti absolvoval kompozíciu v triede Hansa Koesslera *Sláčikovým kvintetom* (1907). Najmä klavírne kvinteto bolo cenené ako dokument kompozičného majstrovstva – nájdeme ho v zoznamoch diel napísaných po ukončení školy u Dohnányiho (1914), Bartóka (1903) i Albrechta (1913), podobné diela však vznikali aj vo Viedni, Prahe, Sankt Peterburgu, Moskve či v Paríži. U všetkých troch spomínaných Prešporčanov pritom išlo zároveň vo väčšej či menšej miere o definitívnu veľkolepú rozlúčku so svetom hudobného romantizmu. Podobnú úlohu dokumentácie zvládnutia remesla zohrávala na učilištiach aj absolventská orchestrálna symfónia – napísal ju nielen Leverkühn, ale aj Bartók či Igor Stravinskij. Kým pre svet amatérskej kompozície ostávali hlavnými médiami klavírna skladba a pieseň, profesionalita sa dokumentovala zvládnutím komorného a orchestrálneho média. Niektoré učilišťa pritom zvládnutie média sláčikového kvarteta či inštrumentálnej sonáty (pre husle a klavír resp. pre violončelo a klavír) stavali nad zvládnutie orchestra. Všetky tieto skladby však zväčša nemali veľkú životnosť – napriek významným spoločenským úspechom v akademickom prostredí sa v zoznamoch diel stávali juveníliami, ktorých uvádzanie mohlo dokumentovať začiatky umeleckej cesty významnej skladateľskej osobnosti.

V. Postjuvenilie

Mimoriadnosť skladateľskej osobnosti Leverkühna si uvedomíme vďaka faktu, že študijnú náplň kompozície zvládol neuveriteľne rýchlo, a tak počas ďalších rokov štúdií u Kretzschmara vznikli aj ďalšie diela, ktoré už ani zďaleka nemali charakter školských prác, ale boli prejavom zrelej osobnosti a orientácie autorovej poetiky na umeleckú skutočnosť v celej jej aktuálnej šírke.

Leverkühn počas pobytu v Lipsku (1905–1910) napísal inštrumentálne *Klavírne skladby* (*Klavierstücke*), *Koncert pre sláčikový orchester* (*Konzert für Streichorchester*) a *Dychové kvarteto* pre špecifické obsadenie – flautu, klarinet, basetový roh a fagot (*Quartett für Flöte, Klarinette, Corno di Bassetto und Fagott*).¹³ V týchto inštrumentálnych skladbách sa prejavila kompozičná originálnosť vo voľbe obsadenia, ktoré má znaky predčasného neoklasicizmu – koncert pre sláčikový orchester nájdeme azda až v neoklasicistickom období Stravinského (1946) a nie v dielach prvej dekády 20. storočia; podobne by sme márne hľadali v dobovej tvorbe skladby využívajúce basetový roh – Leverkühn tu predbehol fantáziu tvorcov (či možnosti doby) o viac ako o pol storočia.

Skutočnú inováciu skladateľskej dielne však v Leverkühnovom diele priniesli snahy v oblasti vokálnej tvorby. Kozmologické aspirácie ho v tomto skorom veku priviedli ku kompozícii *Spevov na slová Očistca a Raja* na texty z Danteho *Božskej komédie*.¹⁴ Ďalší krok na ceste k novej hudbe znamenali jeho *Piesne na slová Paula Verlaina* (1. *C'est le heure exquisite*; 2. *Chanson d'automne*; 3. *Un grand sommeil noir – Tombe sur ma vie*; 4. *Hé! bonsoir, la lune! – Fêtes galantes*; 5. *Mourons ensemble, voulez-vous? – Fêtes galan-*

¹³ Tamže, s. 213.

¹⁴ Tamže, s. 192.

tes).¹⁵ Poetika týchto piesní naznačuje, že tradícia sa preňho začala stávať nezaujímavou minulosťou. Voľba Verlainových veršov prezrádza vykročenie skladateľa do problematiky 20. storočia. Verlaine bol dominantným básnikom Clauda Debussyho, ktorý až dvadsaťkrát siahol po jeho textoch pri tvorbe piesní. Hneď úvodná báseň Leverkühnovho cyklu patrí k najčastejšie zhudobňovaným textom svojej doby. Pod rôznymi názvami a v rôznych prekladoch (*La lune*, *L'heure exquise*, *La lune blanche*, *Apaisement*, *Rêvons, c'est l'heure*) ju nájdeme v tvorbe desiatok autorov.¹⁶ Text druhej piesne cyklu, báseň *Chanson d'automne* z roku 1866, si takisto získal u dobových skladateľov pozoruhodný ohlas.¹⁷ Takisto celkom mimoriadne zoskupenie skladateľov zhudobnilo tretiu Verlainovu báseň Leverkühnovho cyklu *Un gran sommeil*.¹⁸ Pod Mannovým názvom *Hé! bonsoir, la lune!* sa skrýva Verlainova báseň *Sur l'herbe* a pod názvom *Mourons ensemble, voulez-vous?* báseň *Les indolents* (obe pochádzajú z Verlainovho cyklu *Fêtes galantes*).¹⁹

Stefan Jarociński v práci *Debussy – impresionizmus a symbolizmus* dávno presvedčivo dokázal, že povozom, ktorý Debussyho previezol do sveta umeleckej avantgardy, nebolo maliarske umenie impresionistov (ktoré bolo Debussymu celkovo ľahostajné), ale aktuálna avantgardná poézia francúzskych symbolistov. Objavy, pomocou ktorých si Debussy prekliesnil cestu k antiakademickej poetike, vznikali v ojedinelej syntéze slova a hudby – slova francúzskych symbolistov (najmä Verlainea) a zvukovo novátorskej hudby Debussyho. Hoci Verlainova poézia oslovila viaceré generácie skladateľov mnohých národností, kľúč k Verlainovej poézii im poskytli najmä Debussyho piesne, pričom jeho meno sa v tejto súvislosti v Mannovej knižke celkom zámerne nevyskytuje. Mann dokonca Leverkühnovi nepripísal ani jeden text, ktorý by už bol predmetom skladateľskej pozornosti Debussyho; spoločným zmlčaným modelom oboch skladateľov je Verlainov cyklus *Fêtes galantes*, na ktorom Debussy ukončil prácu roku 1904.²⁰

¹⁵ Tamže, s. 196.

¹⁶ *La lune blanche* – Willem Frederik Bon, Frederick Delius, Gabriel Fauré, Jan Maarten Komter, Charles Loeffler, Ernest Willem Mulder, Józef Szulc, Igor Stravinskij, Nikolaj Alexandrovič Sokolov, M. Capillonch, Riccardo Pick-Mangiagalli, Allen van Höveln, Sebastian Benzon-Schlesinger, Werner Josten, Ethelbert Nevin, Chenard Hucho, J. R. Blanc, Hans Jelmoli, Alphons Diepenbrock; *La lune* – Julián Aguirre; *L'heure exquise* – Reynaldo Hahn, Irene Poldowski, Kaikhosru Sorabji, Vincenzo Davico; *Apaisement* – Ernest Chausson, Sylvio Lazzari, Ange Flégier; *Rêvons, c'est le heure* – Jules Massenet.

¹⁷ José André, Karl Baraquin, Georges Barrère, Willem Frederik Bon, Charles Bordes, M. Brillot, Benjamin Britten, Gustav Bumcke, Joseph Canteloube, John Alden Carpenter, Gustave Charpentier, César Cortinas, Frederick Delius, Alphons Diepenbrock, Gabriel Dupont, Reynaldo Hahn, Tibor Harsanyi, Jan Maarten Komter, Joseph Kosma, Leo Michielsen, Léon Orthel, Héctor Panizza, Acchile Picchi, André Prévost, Charles Trenet zhudobnili túto Verlainovu báseň.

¹⁸ José André, Georges Antoine, Arthur Honegger, André Jolivet, Maurice Ravel, Józef Szulc, Edgard Varèse, Louis Vierne zhudobnili pôvodný text; Igor Stravinskij, Stepan Nikolajevič Mitusov zhudobnili ruský preklad, nemecký preklad Richarda Dehmela zhudobnil Pierre Chépélov, Fritz Koegel, Richard Trunk, Hermann Karl Josef Zilcher.

¹⁹ Báseň *Sur l'herbe* zhudobnil Willem Pijper, Irena Regina Poldowski a Maurice Ravel. Verlainova báseň *Les indolents* ako jediná ostala nepovšimnutá skladateľmi – okrem Leverkühna.

²⁰ Debussy zhudobnil nasledujúcich 17 Verlainových básní: *Fantoches*, 1. verzia 1882; *Clair de lune*, 1. verzia 1882; *En sourdine*, 1. verzia 1882; *Mandoline* 1882; *Pantomime*, 1883; *Ariettes, paysages belges et aquarelles* 1888, rev. ako *Ariettes oubliées* 1903; *C'est l'extase* 1887; *Il pleure dans mon coeur* 1887; *L'ombre des arbres* 1885; *Chevaux de bois* 1885; *Green* 1886; *Spleen* 1885–1887; *Trois mélodies: La mer est plus belle, Le son du cor, L'échelonnement des haies* 1891/1901; *Fêtes galantes I: En sourdine, Fantoches, Clair de lune* – nová verzia 1891/1903; *Fêtes galantes II: Les ingénus, Le faune, Colloque sentimental*, 1904.

Aj Leverkühnové *Dve piesne na slová Williama Blaka* poukazujú výberom textovej predlohy na ďalšiu aktualizáciu poetiky. Hoci bol William Blake (1757–1827) súčasníkom Beethovena, kultúra *fin de siècle* už spoznávala originálnosť jeho osobnosti a mladí umelci neraz nachádzali inšpiráciu práve v jeho diele. Leverkühn si vybral dve básne z cyklu *Songs of Experience* vydaného roku 1794 – *The sick rose* a *The poison tree*. Blake svojím vizionárstvom kardinálne ovplyvnil vznik nového umenia v oblasti poézie a výtvarného umenia. Túto väzbu pre hudobníkov však objavil až Thomas Mann. Keď teda Leverkühn v prvej dekáde 20. storočia zhudobnil dve Blakove básne, nemal takmer nijakých skladateľských predchodcov či nasledovníkov. Hoci dnes jestvujú desiatky zhudobnení týchto Blakových básní, takmer všetky vznikli až po Leverkühnovej smrti, resp. po vydaní Mannovho románu.²¹

Po francúzskom a anglickom poetickom inšpiračnom zdroji napokon Leverkühn siahol aj po nemeckom prameni. Bola ním dobová tlač zbierky básní Clemensa Brentana, ktorú autorovi daroval rozprávač knihy Serenius Zeitblom. Leverkühn si zo zbierky vybral 13 básní, z ktorých vytvoril záväzný cyklus, pričom však natolko nerešpektoval koncertné konvencie, že skladba bola uvedená len jedenkrát – roku 1922 v Zürichu. Celý cyklus bol podľa Zeitbloma dialógom s banalitou, hrou s tonalitou, jej ironizovaním, ba dokonca ironizovaním samotného temperovaného systému a celej tradície. Konkrétne básne, ktoré Mann spomína (*O lieb Mädel; Hymne, Lustige Musikanten; Der Jäger an den Hirten, Grossmutter Schlangenköchin; Einen kenn ich... Tod, so heisst er*), pochádzajú z najrozmanitejších zdrojov a sú zinstrumentované pre orchester a množstvo sólistov (1–5 hlasov). Bola to zároveň prvá skladba, ktorá vyšla tlačou v autorovom vlastnom náklade vo vydavateľstve Schott. Leverkühn tu nepochybne nadväzuje na mahlerovskú inšpiráciu a na zástož Brentanovho diela v Mahlerovej umeleckej biografii; jeho postoj k tomuto dedičstvu je však podľa Manna ironizujúci, sprostredkovaný, konfrontačný.²²

²¹ *The sick rose* – a) zhudobnenia staršie ako vydanie Mannovho románu: Sidney Homer 1912; Fritz Bennicke Hart 1917; Evelyn Sharpe 1924; John Austin Sykes 1931; Alice Upton Close 1934; Benjamin Britten *Elegy zo Serenády pre tenor, lesný roh a sláčiky* 1943; b) zhudobnenia nasledujúce Mannov román: Poul Rovsing Olsen 1947; George Antheil 1948; David Andross Farquhar 1948; Inglis Gundry 1950; Carey Blyton 1956; Richard Cumming 1956; Dorian Le Gallienne 1956; Gerard Schürmann 1956; George Rochberg 1957; Kenneth Haxton 1958; Paul Hindemith 1958; Norman Curtis 1959; Daniel Rogers Pinkham 1959; Leopold Spinner 1959; Mervyn Burtch 1960; Philip Gordon Winsor 1960; Edgar Martin Deale 1961; Ruth Margaret Lomon 1962; Felix Werder 1962; Carl Paul Vollrath 1963; Michael Richard Miller 1965; René Leibowitz 1966; Gilbert Biberian 1967; Tonu Kalam 1967; Christopher Steel 1967; Lester Trimble 1967; David Ferguson Shaw 1968; Eugene Hartzell 1969; David S. Miall 1971; Leif Segerstam 1971; Christopher Blake 1972; Raymond Wilding-White 1972; Richard Willis 1972; Donato D. Fornuto 1973; Ole Carsten Green 1973; Meyer Kupferman 1973; Judith Reher Martin 1973; Samuel Hans Adler 1974; Brent Pierce 1974; John Corina 1976; Theodore P. Saunway 1976; Daniel Jenkyn Jones 1977; Atli Heimir Sveinsson 1978; Maximilian Beckschäfer 1978; Wilfrid Howard Mellers 1978; Gerard Victory 1978; David Haines 1979; Leslie John Howard 1979; Tage Nielsen 1979; Lawrence Willingham 1979; Sven-David Sandström 1980; William Bolcom 1956–1981; Dmitrij Smirnov 1981, 2001; Ned Rorem 1944, 1982; Yves Massy 1984; Michael Nyman 1986; Gary Bachlund 1990; Charles Shadle 1999; Geoffrey Bush; Robert Michael Lombardo; Emmanuel Meuwly; Rudolph Werther; *The poison tree* – a) staršie zhudobnenia: John Austin Sykes 1931; William Alwyn 1933; Benjamin Britten 1935; b) novšie zhudobnenia: George Antheil 1948; Ralph Vaughan Williams 1957; James N. Wise 1964; Tonu Kalam 1967; Beverly Jean Magnuson 1969; Ole David Krane 1972; Carsten Green 1973; Elyse Curtis 1974; David Stevenson Kechley 1974; Sharon Davis 1977; Hayg Boyadjian 1978; Richard Wernick 1979; William Bolcom 1981; Sarah L. Rogers 1984; Christine Jurasek 1988; Athanasios Aronis; Masters van Someren-Godfery. Porovnaj T. Mann, *Doktor Faustus*, pozri vyššie s. 196.

²² T. Mann, *Doktor Faustus*, pozri vyššie, s. 216–218.

Leverkühnové piesňové cykly, ktoré vznikli ešte v Lipsku pod pedagogickým vedením Kretzschmara, otvárajú cesty k novej hudbe. Francúzsky zdroj (Verlaine) ho vedie k asociatívnemu symbolizmu francúzskej proveniencie, anglický zdroj (Blake) pred autorom otvára svet mytológie a kozmogonického vizionárstva a nemecký zdroj (Brentano) ho privádza k ironizujúcemu vzťahu k samotnej tradícii. Hudba sa už stala pre Adriana Leverkühna prostriedkom boja proti nadvláde banality, prostriedkom popretia akéhokoľvek tradovaného *statu quo*.

Cyklus školských prác pravdepodobne vyvrcholil symfonickou fantáziou *Meerleuchten* pre orchester.²³ Predmetom Leverkühnovej negácie sa v tejto skladbe stala zvukomalebneá obraznosť spájajúca rafinovanú orchestráciu s istou mimohudobnou fantastikou. Takto nemecká dobová kritika chápala prínos Debussyho diela do hudobnej kultúry a Leverkühnovo orchestrálne dielo je skôr polemikou s touto dobovou interpretáciou než polemikou s výdobytkami Debussyho či Ravelovej poetiky. Debussyho *More* (1905) nebolo autorom koncipované ako koloristická fantázia, ale ako symbolistická symfónia. Hoci v nemeckej dobovej kritike a muzikológii existovala len „impresionistická“ interpretácia Debussyho hudby, ako symbolistickú výzvu Debussyho dielo pochopil aj litovský maliar a skladateľ Mikolajus Konstantinas Čiurlionis, ktorý vo svojej orchestrálnej skladbe *More (Jūra, 1903–1907)* akcentoval symbolickú či kozmogonickú interpretáciu svojho „sujetu“. „More“ v Leverkühnovom diele otvára priepasť medzi invenciou a jej parodizovaním, ktorá však nebola natolko veľká, aby sa stala neznesiteľná, o čom svedčí skutočnosť, že Adrianovu skladbu uviedol Ernest Ansermet v Ženeve so svojím Orchestre de la Suisse Romande.

Adrian Leverkühn ako dvadsať až dvadsaťpäťročný (1905–1910) študoval skladbu v Lipsku u Wenzela Kretzschmara. Mimoriadny talent mu umožnil nielen veľmi rýchlo zvládnuť požiadavky školy (juvenílie), ale aj načrtnúť cesty svojho možného skladateľského vývinu. Toto rozhodnutie bolo pritom späté s realizovaním jeho verzie diabolskej zmluvy v prešporskom nevestinci.

VI. Zrelé dielo

Adrian Leverkühn sa po ukončení štúdií odsťahoval do Mníchova, kde si našiel lacný podnájom a začal sa plne venovať skladateľskej práci už bez pedagogických korekcií a úvah. Diela, ktoré vytvoril v tomto období, možno nazvať zrelými, keďže ďalej rozvíjali jeho umelecké postoje a viedli k otvoreniu ďalších umeleckých priestorov. Tento tvorivý cyklus obsahoval – podobne ako lipský školský cyklus – piesňové kompozície a ďalšie orchestrálne dielo a rámcovoala ho snaha o vytvorenie a uvedenie opery. V tomto období vzniklo tiež jeho umelecké priateľstvo s Rüdigerom Schildknappom a počas pobytu v talianskom meste Palestrina roku 1911 došlo k stretnutiu Adriana s Diablom. Rozhovor Leverkühna s Diablom uvádza Mann v ťažiskovej 25. kapitole svojho románu.

Žáner nemeckej umelej piesne, ktorý vznikol počas klasicizmu a od Schubertových čias si nárokoval byť ťažiskovou zložkou nemeckej romantickej kultúry, je v Leverkühnovom diele parodovaný alebo negovaný. Leverkühn už voľbou textov svojich piesní

²³ Tamže, s. 180, 181, 187.

obchádza jednu z najvýznamnejších charakteristík nemeckého umelca svojej doby. Manifestácia nemeckosti prostredníctvom tvorby nemeckej piesne patrila k významným črtám umeleckého profilu nemeckého hudobníka. Nájdeme ju aj v ranej piesňovej lyrike Leverkühnovho rovesníka Alexandra Albrechta, ktorých spájal nielen rovnaký rok narodenia, ale aj spoločná snaha vyviesť hudbu z vôd meštianskeho romantizmu, ale aj v piesňach najvýznamnejších židovských skladateľov – Gustava Mahlera a Arnolda Schönberga. Leverkühn nepocítoval tento druh lokálpatriotizmu a vo svojej piesňovej tvorbe pokračoval tam, kde v Lipsku skončil. Znovu sa vrátil k dielu Williama Blaka a skomponoval pieseň *Silent, silent night*,²⁴ v ktorej sa tonálna harmónia stávala svojím expresívnym opakom. Nasledovalo zhudobnenie dvoch ód Johna Keatsa – *Ode to a Nightingale* a *Ode to/on Melancholy*. Tentokrát si Adrian vybral pre sprievod ľudského hlasu sláčikové kvarteto, ktoré mu umožnilo rozohrať kombinatorickú hru medzi motívmi spevného hlasu a inštrumentálnou textúrou. Skladby majú svoj reálny pendant v poslednej časti Schönbergovho *2. sláčikového kvarteta fis mol*, v ktorého záverečnej časti sa ku kvartetu pridáva soprán intonujúci zhudobnenie básne Stefana Georga *Entrückung* a ktorého viedenská premiéra 21. 12. 1908 so súborom Rosé-Quartett a Mariou Gutheilovou-Schoderovou, označovaná dnes ako premiéra prvého atonálneho diela, sa skončila spoločným škandálom. Podobne ďalší Leverkühnov kolega Ottorino Respighi (nar. 1879) napísal roku 1914 skladbu *Il tramonto pre mezzosoprán a sláčikové kvarteto*, zhudobňujúcu taliansky preklad anglickej básne Percyho Bysshe Shelleyho.²⁵

Anglické ódy doplnila napokon nemecká óda – zhudobnenie básne *Die Frühlingsfeyer* Friedricha Gottlieba Klopstocka pre barytón, organ a sláčikový orchester z roku 1913. Táto skladba bola napísaná v predvečer 1. svetovej vojny a svoje úspechy zožala v nemeckých a švajčiarskych sálach počas vojny.²⁶ Táto univerzalistická skladba bola podľa Manna prípravou pre vznik ďalšej kozmogonickej vízie, orchestrálnej skladby *Die Wunder des Alls* skomponovanej v rokoch 1913–1914 (Zeitblom navrhoval Leverkühnovi nazvať skladbu *Symphonia cosmologica*, čo sa autorovi zdalo byť celkom nezniesiteľné). Aj túto skladbu vydalo vydavateľstvo Schott a jej premiéru dirigoval vo Weimare Mannov európsky i americký priateľ Bruno Walter.²⁷ Orchestrálna skladba mala podľa Zeitbloma ironickú podstatu, keďže „podstatou a obsahom tohto asi tridsať minút trvajúceho orchestrálneho portréту sveta je výsmech“. Ono gogoľovské spojenie vecí najvznešenejších s najpochybnejšími, ktorým Mann charakterizoval kozmologickú víziu svojho hrdinu, sa napokon stala osudom veľkej časti symfonického diela Dmitrija Šostakoviča.

Roky po ukončení štúdií boli zároveň rokmi prípravy, práce a predvedenia Leverkühnovej opery. Libreto pre túto operu založenú na hre Williama Shakespeara *Love's Labour's*

²⁴ Roku 1910 ju zhudobnil Alfred Matthew Hale. Zhudobnenia Darie Semegenovej (1965) a Otta Lueninga (1980) sú novšieho dáta ako Mannov román.

²⁵ *Ode to a Nightingale* Johna Keatsa zhudobnil a) pre hlas a klavír/súbor – Cecil Forsyth 1894, Reginald Chauncey Robbins 1922, George Antheil 1950, Ben Moore; b) pre hlas a súbor – Eric Fogg (sláčikové kvarteto, harfa) 1949; Stephen Douglas Burton 1963; c) pre hlas a orchester – Hamilton Harty 1907; d) pre hlas, zbor a orchester – Arthur Goring Thomas 19. st.; Richard Henry Walthew 1897; Ernest Walker 1908. *Ode to/on Melancholy* zhudobnil len Adrian Leverkühn. T. Mann, *Doktor Faustus*, pozri vyššie, s. 313–314.

²⁶ Tamže, s. 315.

²⁷ Tamže, s. 326, 461.

Lost mu vytvoril rozprávač knihy, priateľ Serenius Zeitblom.²⁸ Leverkühnovu operu, ktorej komponovanie bolo jeho hlavným záujmom v rokoch pred vypuknutím 1. svetovej vojny, charakterizuje Mann ako ironizujúcu svoj vlastný námet, táto irónia je však tentoraz podľa neho oprávnená, keďže existuje už v samotnej Shakespearovej predlohe. Opera bola napokon predvedená roku 1915 v Lübecku. Ak európske operné javiská v prvých desaťročiach 20. storočia ovládal spor medzi zástancami talianskeho operného dedičstva a prívržencami Wagnera, tak Leverkühn sa práve výberom svojho námetu a jazyka stavia mimo všetky tieto spory. Hoci sám ešte nemal dostatok síl na uskutočnenie svojej podoby negácie opernej tradície, oba dominantné smery súdobej opery ho jednoducho vôbec nezaujímali. Bola mu celkom cudzia tak wagnerovská vášeň a jej zneužitelný historizujúci patriotizmus, ako aj talianska vrúcnosť, kapitulujúca pred citovým životom operných hrdinov. Leverkühnova *Love's Labour's Lost* nebola operným experimentom, ani autorovo majstrovstvo však nemohlo prispieť k životnosti jeho diela na javiskách, ktoré v tejto dobe už ovládali záujmy operných podnikateľov, ktorí už onedlho pre novú operu vymedzia výlučne priestor pre experiment.

VII. Skladateľovo apogeum

Leverkühn, ktorý sa už niekoľkými svojimi dielami zapísal do povedomia európskej hudbymilovnej society, nijako nereagoval ani na úspechy, ani na neúspechy svojich diel, po svojich prvých premiérach nadobudol spoločenskú ľahostajnosť a venoval sa kompozícii výlučne v zmysle vnútorného imperatívu. Jeho ďalšou veľkou kompozíciou sa stala scénická bábková opera, zhudobňujúca príbehy pochádzajúce z veľkej stredovekej kolekcie anekdot a príbehov *Gesta Romanorum* (*Skutky Rimanov*), ktorá bola vytvorená v latinskom jazyku v 13.–14. storočí a ktorej nemecký preklad vyšiel už roku 1489 v Augsburgu (bolo to prvé vydanie zbierky v národnom jazyku). Leverkühn sa začal zaoberať možnosťami bábkového divadla, tvorbou bábok, živou nemeckou bábkarskou tradíciou i správami o bábkovom divadle Ďalekého východu. Sentimentálnosť romantického umenia podľa Adriana vytvorila priepasť medzi umeleckou rafinovanosťou a dostupnosťou, medzi vysokým a nízkym rozprávaním. Ludové námety stredovekých textov Adriana fascinovali práve pre poskytnutie možnosti odpútať sa od tradície meštianskeho divadla; uchovať výdobytky racionality a zároveň odmietnuť falošnosť romantického páťosu. Adrianom postulované „umenie pre ľudí“ však bolo – podľa Serenia Zeitbloma – „najhorším filisterstvom a vraždou ducha“ a Leverkühn podľa neho svoje slová celkom iste nemyslel vážne.

Gesta Romanorum zaujímali Leverkühnovu pozornosť od čias ukončenia jeho opery až do premiéry v Donaueschingene roku 1921, kde dielo uviedlo divadlo Hansa Plattnera. Dielo pozostávalo z piatich častí, pôvodný text mu do podoby libreta pomohol upraviť Serenius Zeitblom, médiom diela sa popri bábkach stali ľudské hlasy, recitátor vo funkcii komentujúceho testa a komorný súbor, pozostávajúci z klarinetu, fagotu, trúbky, trombónu, huslí, kontrabasu a bicích nástrojov (vrátane zvonkohry). Mann v tejto súvislosti bližšie opísal dve časti diela: *Von der gottlosen List der alten Weiber* a *Von der Geburt des seligen*

²⁸ Tamže, s. 191, 203, 255–258.

Papstes Gregor.²⁹ Zbierka *Gesta Romanorum* bola Mannovou obľúbenou lektúrou počas práce na *Doktorovi Faustovi* a po ukončení *Doktora Fausta* Mann napokon roku 1951 vydal román *Der Erwählte* (Vyvolený), v ktorom nanovo prerozprával spomínaný stredoveký príbeh o pápežovi Gregorovi. *Vyvolený* sa stal jeho posledným dokončeným románom.

Gesta Romanorum majú v hudbe celkom jednoznačný pendant. Je ním *Histoire du soldat* (Príbeh vojaka) Igora Stravinského. Obe diela vznikali v rovnakom čase, obe mali aspiráciu stať sa antidivadlom, obe využívajú archetypálne sužety a takmer totožné interpretačné médium – čo je zreteľný Mannov signál, ktorý poskytuje čitateľovi. *Príbeh vojaka* vznikol na námet ruskej rozprávky z Afanasievovej zbierky, vznik inštrumentálneho média opísal autor diela nasledujúcimi slovami: „Nemal som inú možnosť, než obmedziť sa na určitú skupinu nástrojov, v ktorej by mohli figurovať najreprezentatívnejšie typy nástrojov rozličných inštrumentálnych skupín, nástroje vysokého a hlbokého registra. Za sláčikové nástroje: husle a kontrabas, za drevené dychové nástroje: klarinet (má najväčší rozsah) a fagot, za plechové dychové nástroje: trúbka a pozauna a nakoniec bicie nástroje, na ktoré by hral jeden hráč (...) tieto myšlienky mi vnukli nápad umiestniť malý orchester *Príbehu vojaka* na viditeľné miesto na jednej strane scény, zatiaľ čo na druhej strane mala byť vyvýšená plošina pre rozprávača. Toto usporiadanie utvrdilo spätosť troch podstatných prvkov predstavenia, ktoré mali v úzkej väzbe tvoriť jeden celok: v strede scéna a aktéri obklopení z jednej strany hudobníkmi, z druhej strany recitátorom. V duchu nášho zámeru si tieto tri zložky mali striedavo odovzdávať slovo, inokedy sa zasa spájať do jedného celku.“³⁰ Stravinského *Kronika* patrila k Mannovej americkej lektúre, Stravinskij však až v neskorších *Rozhovoroch s Robertom Craftom* spomenul aj ďalší dôvod pre túto inštrumentáciu, ktorý pravdepodobne ostal Mannovi neznámy: objav amerického džezu – zvolený súbor skladby imituje džezový súbor. Stravinskij pritom v čase kompozície poznal džez len vizuálne – z dovezeného notového materiálu: „Keď sa Ernest Ansermet roku 1918 vrátil z ciest po Amerike, doniesol mi zväzok ragtimeovej hudby v klavírných úpravách a nástrojových partoch, z ktorých som si urobil partitúru. Keď som mal tieto skladby pred sebou, napísal som *Ragtime* v *Histoire du soldat* a po skončení *Príbehu Ragtime* pre jedenásť nástrojov.“³¹

Nové ponímanie divadelného priestoru, akcie v hudobno-javiskovej produkcii, ktoré malo priniesť predstavenie *Gesta Romanorum*, nájdeme nielen v produkcii *Príbehu vojaka* s premiérou 28. 9. 1918 v Mestskom divadle v Lausanne, ale aj v Stravinského *Lišiakovi*, ktorý vznikol na objednávku kňažnej de Polignac a bol premiérovou uvedený v Parížskej opere 3. 6. 1922, i v bábkovej opere Manuela de Falla *El retablo de maese Pedro*, takisto napísanej na objednávku kňažnej de Polignac a uvedenej 23. 3. 1923 v Teatro San Fernando v Seville. Leverkühnova bábková opera bola premiérovou uvedená divadlom Hansa Plattnera na festivale v Donaueschingene (tento festival vznikol roku 1921 a bol celý venovaný hudobnej moderne).

²⁹ Tamže, s. 363, 374, 379, 380, 461.

³⁰ I. Stravinskij, *Kronika môjho života*, in: I. Stravinskij, *Hudobná poetika, Kronika môjho života*, Hudobné centrum, Bratislava 2002. s. 193–194.

³¹ I. Stravinsky; R. Craft, *Dialogues*, Faber Music Ltd, Londýn 1961, s. 54. Napríklad americké vydanie skladby *Palm Leaf Rag* Scotta Joplina (Victor Kremer Co., 1903) netvorí partitúra, ale nasledujúce party: Flute, Clarinet in Bb, Cornet in Bb, Trombone, Drums, Piano, 1st Violin, 2nd Violin, Viola, Cello, Bass.

Ďalšiu vrcholnú skladbu Adriana Leverkühna predstavuje oratórium *Apocalypsis cum figuris* (Zjavenie sv. Jána Bohoslovca) pre tenor, zmiešaný zbor a orchester.³² Leverkühn dokončil túto skladbu roku 1919, vydalo ju viedenské vydavateľstvo Universal, úryvky z nej odznali roku 1922 na festivale ISCM v Prahe. Ako celok pre svoju mimoriadnu náročnosť odznala len jedenkrát počas autorovho života – roku 1926 vo Frankfurte nad Mohanom pod taktovkou ďalšieho Mannovho priateľa Otta Klemperera, tenorový part spieval Erbe. Oratórium má z hľadiska Leverkühnovej biografie syntetický charakter, keďže sa svojou témou spája s jeho dávnymi teologickými aspiráciami, je zároveň holdom Albrechtovi Dürerovi a dôsledkom teologických i literárnych eschatologických úvah. Monumentálne dielo vzniklo v stave horúčkovitého nadšenia za necelých päť mesiacov.

Leverkühново oratórium dokumentuje skutočnosť, že pre hudobnú avantgardu sa najzávažnejším hudobným médiom v postwagnerovskej dobe nestala opera, ale práve oratórium. Azda možno povedať, že pre Leverkühnovu generáciu sa resuscitované oratórium stalo najvýznamnejším médiom umeleckého poslstva, koncentrátom umeleckého majstrovstva a významu. Preto tiež nepochybne viacero diel aspiruje na asociáciu s Mannovým fiktívnym veľdielom. Vďaka námetu sa v tejto súvislosti viedli azda najväčšie polemiky o dielo ďalšieho bratislavského rodáka, viedenského skladateľa Franza Schmidta, ktorý svoje oratoriálne veľdielo *Das Buch mit sieben Siegeln* (Kniha so siedmimi pečatami) komponoval v rokoch 1935–1937; oratórium premiérovodoznalo 15. 6. 1938 vo Viedni. Obe diela spája nielen „sujet“, ale aj skutočnosť, že syntetizujú historické a aktuálne kompozičné techniky, obe diela pripisujú veľkú úlohu tenorovému hlasu, obsahujú fúgové úseky, cirkevnú modalitu i trombóny v symbolickom význame. Obe diela tiež vydalo Universal-Edition Wien. Schmidt aj Leverkühn boli tiež osudovo spätí s Bratislavou. Schmidt sa tu narodil, kým Leverkühn tu realizoval svoje osudové rozhodnutie. Hoci boli osobnosti rovesníkov Franza Schmidta (1874–1939) a Arnolda Schönberga (1874–1951) personifikáciami antagonizmu tradičnej a avantgardnej orientácie viedenského hudobného života, obaja boli dávnymi osobnými priateľmi. Franz Schmidt už roku 1902 hral part druhého violončela na viedenskej premiére Schönbergovho sláčikového sexteta *Zjasnená noc* a podľa slov samotného Schönberga bol najlepším dirigentom jeho *Námesačného Pierrota*. Napokon aj väzba Arnolda Schönberga na Bratislavu je významná – jeho otec sa do Viedne presťahoval práve z Bratislavy a Schönberg si vďaka tejto skutočnosti po celý čas svojho európskeho pobytu uchovával uhorské občianstvo. (Zakladateľ 2. viedenskej školy teda vlastne nikdy nebol „Rakúšanom“.)

Ďalším oratóriom, ktoré má väzbu na Leverkühново dielo, je nedokončené oratórium *Jakobsleiter* (*Jakubov rebrík*) Arnolda Schönberga. Schönberg začal o librete diela uvažovať roku 1912, napísal ho roku 1915 a publikoval roku 1917. V tomto období začal na oratóriu aj pracovať, jeho dokončeniu však zabránil povolávací rozkaz. Pracoval na ňom potom neskôr v rokoch 1918, 1921–1922 a 1944, napokon však ostalo nedokončené. Mann v čase práce na románe študoval aj Schönbergovo libreto. Ak hlavnou témou Schönbergovho diela malo byť obnovenie osobnej morálky v období úplnej amorálnosti, katakliziem a ateizmu, hudobná zložka diela po prvýkrát priniesla anticipáciu Schönbergovho vynálezu – radovej kompozičnej metódy, ktorú Mann pripísal Leverkühnovi. Obe

³² T. Mann, *Doktor Faustus*, pozri vyššie, s. 421–429.

díla boli dielami „krízy európskej existencie“.³³ Oratórium či kantáta ako nositeľ ťažiskového posolstva si našli svoje miesto aj u ďalších už spomínaných prešporských maturantov – u Bélu Bartóka (*Cantata profana* z roku 1930, ktorá mala premiéru roku 1934, inšpirovaná textom rumunskej kolindy a Bachovými *Matúšovými pašiami*) a u Leverkühnovho rovesníka Alexandra Albrechta (oratórium *Marienleben* na texty Rainera Mariu Rilkeho z roku 1927).

Leverkühnova *Apocalyptica* sa však stala ťažiskovou témou najmä v dielach z obdobia studenej vojny: spomeňme tu Stockhausenov elektroakustický *Gesang der Jünglinge* (*Spev mládenčov*, 1956), Pendereckého *Žalm obetiam Hirošimy a Dies irae* či kantátu Ilju Zeljenku *Ošwięcim* (1959) a orchestrálnu skladbu Luboša Fišera *Patnáct listů podle Dürerovy Apokalypsy* (1965) a oratórium Alfreda Schnittkeho *Nagasaki* (1957). Eschatológia atómového veku si ľahko našla svoju väzbu na biblický text *Zjavenia sv. Jána*. Mann však Leverkühnovu *Apokalypsu* lokalizoval do doby, keď v európskom umení prevládla snaha zabudnúť na hrôzy 1. svetovej vojny a témou dňa sa stalo spoločenské uvoľnenie, odpatetizovanie umenia a spása v každodennosti. Len vizionári ako Franz Kafka či Adrian Leverkühn hovorili v tejto dobe o možnosti návratu utrpenia, či dokonca o možnosti jeho gigantickej multiplikácie.

VIII. Posledné tvorivé obdobie

Leverkühnova zmluva s diablom začala čoskoro pôsobiť. Autor čoraz menej nachádzal v sebe duševnú energiu, potrebnú na integrovanú umeleckú činnosť, čoraz menej nachádzal ľudský súzvuk so svojím okolím. Duševná choroba sa začínala prejavovať a vyvrcholila roku 1930 duševným kolapsom, po ktorom sa tvorivo odmlčal. Jeho dlhoročné trápenie sa napokon skončilo smrťou 25. 8. 1940. Leverkühn v tejto dobe nadviazal priateľstvo s huslistom Rudim Schwerdtfegerom, nerealizoval ponuku na sobáš s Marie Godeau a musel prežiť smrť milovaného synovca Nepomuka. Rozpad osobných vzťahov bol rovnako nevyhnutný ako rozpad európskej spoločnosti či rozpad vyvoleného umeleckého média. Posledné tvorivé obdobie prinieslo kompozíciu orchestrálnej skladby (*Husľový koncert*), niekoľkých komorných skladieb pre tradičné médiá, shakespearovský piesňový cyklus a ďalšie oratórium – *Dr. Fausti Weheklag*.

Leverkühn sa v tejto fáze svojej tvorby vrátil ku komponovaniu „absolútnej“ inštrumentálnej hudby, ktorá si pre svoju existenciu nevyžaduje nijaké mimohudobné asociácie. *Husľový koncert* napísal Adrian na požiadanie Rudolfa Schwerdtfegera.³⁴ Skladba mala premiéru roku 1924 vo Viedni a autor sa na nej osobne zúčastnil. V tom istom roku ju Schwerdtfeger uviedol aj v Berne a v Zürichu s komorným orchestrom Paula Sachera. Spoločenské okolnosti tohto posledného autorského úspechu Leverkühn sprostredkoval Serenioví Zeitblomovi.

Nové dielo bolo akýmsi zdanlivým ústupkom z extrémnych pozícií. Malo tradičnú trojčasťovú architektoniku, tonálny hudobný jazyk, jasnú tematickú invenciu a poznačila

³³ Porovnaj E. Husserl, *Krize evropských věd a transcendentální fenomenologie: úvod do fenomenologické filosofie*, Academia, Praha 1972.

³⁴ T. Mann, *Doktor Faustus*, pozri vyššie, s. 416, 485 ad.

ho aj znalosť virtuóznej husľovej literatúry, ktorú autor počas komponovania študoval (Bériot, Vieuxtemps, Wieniawski). Motivický materiál prvej časti diela, nazvanej *Andante amoroso*, bol založený na variácii tónového radu *Husľového koncertu* Albana Berga (1935), a tak sa práve tento koncert žiaka Arnolda Schönberga a učiteľa skladby Theodora Wiesengrunda Adorna stal predpokladaným (a Mannom zašifrovaným) modelom Mannových riadkov. Túto asociáciu potvrdzuje aj oscilácia medzi tradičným a aktuálnym hudobným jazykom prítomná v oboch dielach. Vznik Bergovho *Husľového koncertu* je spojený s objednávkou priateľa, huslistu Louisa Krasnera, a so smrťou osemnásťročnej dcéry Almy Mahlerovej a Waltera Gropiusa Manon, ktorá spôsobila dedikáciu diela „pamiatke anjela“. Bergovo dielo premiérovane odznelo 19. 4. 1936 v Barcelone, autor sa však už tejto premiéry nedožil. Motív smrti nevinného dieťaťa, ktorý ovplyvnil vznik Bergovho diela, si našiel významné miesto v Mannovom románe. Smrť milovaného synovca Nepomuka je azda najväčšou ranou, ktorú Adrianovi zasadil život a z ktorej sa už nikdy nespamätal.

Nasledujúce tri komorné kompozície absolútnej hudby vznikli roku 1927. Sú to: *Sláčikové trio pre husle, violu a violončelo*; *Kvarteto pre tri dychové nástroje a klavír* (má tri časti: 1. *Fantázia*; 2. *Adagio*; 3. *Finále*) a štvorčasťové *Sláčikové kvarteto*.³⁵ Mann tieto skladby charakterizoval ako prejavy vrcholného majstrovstva a tvorivej fantázie, ktoré nečerpajú z jestvujúcich modelov, ale sú akousi „hudobnou prózou“, ktorá chce prekročiť všetky jestvujúce hranice. Podobné sústredenie na komorné médium prinieslo v tretej dekáde 20. storočia dielo všetkých troch členov 2. viedenskej školy. Schönberg v rovnakom roku napísal svoje *3. sláčikové kvarteto*, op. 30, Alban Berg dokončil *Lyrickú suitu pre sláčikové kvarteto* roku 1926 a Anton Webern napísal roku 1927 *Sláčikové trio*, op. 20 (podobne nehrateľné ako Leverkühnovu *Sláčikové trio*), roku 1930 dokončil *Kvarteto pre husle, klarinet, tenorový saxofón a klavír*, op. 22, a roku 1938 dokončil svoje *Sláčikové kvarteto*, op. 28. Mannova narácia sa celkom iste dotýka týchto medzivojnových výtvorov Schönbergovej školy, možných alúzií Mannovho textu je však celkom iste oveľa viac. Kompozičná mágia Leverkühnovho remesla však už smerovala k jeho najzávažnejšiemu, rozlúčkovému oratóriu.

Posledné šťastné chvíle prežíval Adrian Leverkühn v rozhovoroch s malým synovcom Nepomukom a toto šťastie sa premietlo do kompozície *Arielových piesní* na texty zo Shakespeareovej *Búrky*. Išlo o dve piesne – *Come unto there yellow sands* a *Where the bee sucks*, ktoré zhudobnil pre soprán a komorný súbor pozostávajúci z čelesty, harfy, hoboja, trúbky con sordino a huslí con sordino.³⁶ Nebeský zvuk komorného súboru mal zodpovedať zvolenému rozprávkovému sujetu i nevinnosti, s ktorou si Adrian spájal svojho malého priateľa.³⁷ Inštrumentálna textúra tohto piesňového cyklu nám nepochybné pripomenie

³⁵ Tamže, s. 541–542.

³⁶ Tamže, s. 557.

³⁷ Shakespearovu pieseň *Come unto there yellow sands* zhudobnili: John Banister 17. st.; Robert Johnson 17. st.; Frederic Ayres 1907; Frank La Forge; Frank Martin (zbor) 1950; Morton Achter (zbor) 1974; Trevor Hold 1976; Robert Convery (zbor) 1982; Brian Dennis 1982; Peter Anthony Monk (zbor) 1982; Gary Bachlund 1989; Mervyn, Lord Horder; Michael Tippett; pieseň *Where the bee sucks* zhudobnili: John Banister 17. st.; Thomas Augustine Arne 18. st.; Frederic Ayres 1907; Arthur Honneger 1925; Ernest John Moeran 1940; Frank Martin (zbor) 1950; Lukas Foss 1951; Trevor Hold 1976; Peter Anthony Monk (zbor) 1982; Gary Bachlund 1989; Mervyn, Lord Horder (dueto); John Jeffreys; Michael Tippett.

jedno z raných diel Arnolda Schönberga (*Herzgewäsche* na text Mauricea Maeterlincka pre soprán, harfu, čelestu a harmónium z roku 1911), no predovšetkým piesňové cykly Antona Weberna – opp. 8, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19 z rokov 1910–1926.

Nezmyselná smrť Nepomuka Schneideweina, prezývaného Echo, znamenala pre Leverkühna stratu posledného kontaktu s realitou, stratu akýchkoľvek nádejí a urýchlila celkový rozpad jeho osobnosti. Leverkühn začal pracovať na svojom poslednom náčrte, oratóriu *Dr. Fausti Weheklag*.³⁸ Toto „päť štvrt hodín“ trvajúce oratórium malo byť Leverkühnovou polemikou s najmajestátnejším symbolom hudobného nemeckva – Beethovenovou 9. *symfóniou* s „*Ódou na radosť*“. Leverkühn vo svojich tvorivých asociáciách nadväzuje na Monteverdiho, tvorcu hudobného lamenta ako žánru, pričom východiskom skladby je päťtónová séria *h e a e e s*, symbolizujúca jeho faustovskú zmluvu (Haetera Esmeralda). Celá monumentálna skladba vychádza z jediného základného elementu, spomínanej série, ktorá slúži ako základ gigantickej variačnej práce a spätosti s textom, ktorého dvanásťslabičná veta „ja umieram ako kresťan dobrý i zlý“ sa stáva základom dvanásťtónovej podoby základnej série, využívajúcej všetky tóny chromatickej stupnice. Faustovo lamento je vytvorené pomocou tej najprísnejšej tónovej konštrukcie, kde harmóniu i melodiku ovláda zákon série. Celková forma diela prináša rozsiahle orchestrálné medzihry pre dychové nástroje, ktorých sprievod tvoria dve harfy, čembalo, klavír, čelesta, zvonkohra a bicie nástroje. Jednotlivé medzihry majú kontrastnú inštrumentáciu a symfonické adagio celú skladbu aj napokon ukončuje. Z apoteózy radosti sa stáva výkrik zúfalstva, prichádzajúci z najväčších hlbín.

Faustovská téma, ktorá najmä v Goetheho podobe mnohokrát inšpirovala hudobníkov k veľkolepým hudobným koncepciám,³⁹ no okrem tradície monteverdiovského lamenta a parodického vzťahu voči Beethovenovej 9. *symfónii*, prípadne vzťahu voči Leverkühnovmu staršiemu oratóriu *Apocalypsis cum figuris*, nenachádzame diela, s ktorými by sme mohli Mannovu víziu asociovať. Mannova veľkolepá analýza spoločnosti a umenia však nepochybne priniesla nevyhnutnosť novej analýzy a samotná inšpirovala vznik významných umeleckých diel.

Na prvom mieste azda treba spomenúť skladbu Igora Stravinského *Threni: id est Lamentationes Jeremiae Prophetiae*, ktorá vznikla v rokoch 1957–1958 a premiéru mala 23. 9. 1958 v Suola Grande di San Rocco v Benátkach. *Threni* bola prvým výlučne dodekafonickým dielom 76-ročného autora – vznikla po smrti Arnolda Schönberga i Thomasa Manna. Dielo sa vyznačuje rozsiahlou dĺžkou i veľkým interpretačným aparátom, zahŕňajúcim šesť vokálnych sólistov (soprán, alt, dva tenory, dva basy), zbor a orchester. Tento posledný Stravinského skladateľský monument má moralistický aspekt (podobne ako všetky jeho diela na biblické námety z posledného obdobia), je zhudobnením eschatologickej vízie proroka Jeremiáša. Základný dvanásťtónový rad diela (*dis-gis-g-ais-cis-a-d-h-e-c-f-fis*) pritom umožňuje autorovi kombinatorickú hru s prvkami tonality.

Kniha Thomasa Manna *Doktor Faustus* v nemeckom origináli bola súčasťou knižnice domácnosti v sovietskom meste Engels, v ktorej vyrastal nemecko-židovsko-ruský skladateľ Alfred Schnittke (1934–1998). Schnittke sa oboznámil s osudom Adriana

³⁸ T. Mann, *Doktor Faustus*, pozri vyššie, s. 544, 575–582.

³⁹ Webová stránka „The Faust Legend in Music“ obsahuje niekoľko stoviek hudobných artefaktov s faustovskou tematikou (piesne, scénické hudby, opery, oratória, orchestrálna kompozície).

Leverkühna ešte skôr, než sa uňho zrodilo rozhodnutie stať sa skladateľom, a Mannova kniha sa stala jeho celoživotnou lektúrou. Schnittkeho fascinoval nielen opis dodekafonickej techniky, úvahy o mystike čísel, hudobnom poriadku či o Dürerovi do tej miery, že autorka Schnittkeho životopisu Valentina Cholopovová konštatovala, že samotný Schnittke si „osvojil súčasnú kompozičnú techniku podľa románu Thomasa Manna“.⁴⁰ Realizácia Mannových-Leverkühnových úvah o protiklade nízkeho-pekelného či banálneho a vznešeného či spasiteľského sa stala súčasťou jeho skladateľskej dielne a nachádzame ju v mnohých Schnittkeho dielach. Podobne úvahy nad vzťahom hudby minulosti a hudby súčasnosti a o ich možnej syntéze, z ktorých sa zrodila Schnittkeho polyštylistika, majú svoj pôvod v Mannovom románe. Veľkou oporou pre koncepciu polyštylistiky, vďaka ktorej sa Schnittke vlastne stal známym skladateľom, bolo použitie mnohovrstvovosti historických podôb nemeckého jazyka, ktorú Thomas Mann intencionálne využil vo svojom románe.

Schnittke zatúžil napísať svoju *Apokalypsu* už ako mladý skladateľ a ako 23-ročný ju aj napísal – je to oratoriálne dielo *Nagasaki*, ktorého témou je atómová hrozba visiacca nad ľudstvom a ktoré bolo modelované podľa Leverkühnovho oratória *Apocalypsis cum figuris*. Konštantné úvahy o Mannovom–Adornovom–Leverkühnovom *Faustovom žalospeve* napokon priviedli Schnittkeho ku skomponovaniu *Faustovskej kantáty Seid nüchtern und wachet* pre kontraalt, kontratenor, tenor, bas, zmiešaný zbor a orchester (1983), ktorej premiéra odznela 19. 6. 1983 vo Viedni pod taktovkou Gennadija Roždestvenského. Schnittke pri svojom diele vychádzal z rovnakého textu ako Adrian Leverkühn, z ľudovej knihy Johana Spiesa *Historia von D. Johann Fausten* (1587), ktorú do ruštiny preložil Vladimir Žirmunskij (1978). Nové, reálne hudobné dielo tak vznikalo podľa predlohy spisovateľskej fikcie. Napokon Schnittke roku 1994 (po niekoľkých mozgových príhodách a štyri roky pred smrťou) dokončil aj svoju trojdejtsovú operu *História doktora Johana Fausta*, zhudobňujúcu tú istú predlohu, ktorej tretie dejstvo je totožné s niekdajšou *Faustovskou kantátou*. Premiéra opery sa uskutočnila v Hamburgu 22. 6. 1995.

IX. Kto bol Adrian Leverkühn?

Nemecký spisovateľ Thomas Mann v čase od 23. 5. 1943 do 29. 1. 1947 pracoval na svojom poslednom románe nazvanom *Doktor Faustus*. Román je fiktívnym rozprávaním Serenia Zeitbloma o jeho celoživotnom priateľovi, skladateľovi Adrianovi Leverkühnovi, ktorý je pre oboch (Manna i Zeitbloma) nositeľom faustovskej legendy.

Thomas Mann vo svojej práci o vzniku *Doktora Fausta* poprel totožnosť Leverkühna s ktoroukoľvek reálnou postavou a popieral aj možnosť pripísať Leverkühnové idey či kompozičné techniky reálnej osobe. Leverkühn je teda výtvorom Mannovho *Doktora Fausta*, je výsledkom „techniky montáže“, ktorej sujetovej rekonkretizácii sa Mann na sklonku života takmer po štyri roky venoval. Leverkühn nie je ani Debussy, ani Strauss, ani Stravinskij, ani Schönberg, Berg či Webern, ani Schmidt, ani žiaden iný reálny skladateľ. Leverkühn je autorská montáž, podobne ako sú autorskou montážou aj Leverkühnové

⁴⁰ V. Cholopova, *Kompozitor Alfred Šnitke*, Sankt Peterburg, 2002, s. 31.

kompozície, ktoré nikdy nikde nezazneli, napriek tomu, že ich dirigoval Bruno Walter, Otto Klemperer či Paul Sacher. Tak ako sa zmluva s diablom stala Leverkühnovým osudom, montáž sa stala osudom spisovateľa Thomasa Manna.

Mannova montáž odhaľuje jeho pohľad na dejiny európskej kultúry. Spolupráca s Adornom, autorom *Filozofie novej hudby*, umocnila význam oboch diel natoľko, že sa stali najčastejšie interpretovanými naráciami o hudbe po niekoľko ďalších desaťročí. Spätosť oboch osobností a oboch kníh s osobnosťou Arnolda Schönberga priniesla nové umocnenie významu oboch prác. Interpretačný trojuholník Mann–Schönberg–Adorno sa stal osudom interpretácie novodobej hudobnej histórie, pretože prinášal zdanlivo jednoznačné stanoviská k umeleckej aktuálnosti. Tento zdanlivý súlad mal svojho spoločného menovateľa – všetci traja vyrástli v totožnej viere v historický vývoj, usmerňovaný racionalitou ľudstva, viere v dejinnú eschatológiu, viere vo vektorizované dejiny, v ktorých mala nemeckosť zastávať významné miesto. Všetci traja sa cítili byť významnými reprezentantmi nemeckej kultúry, spoločensko-politická realita im však túto vieru zničila. Schönberg, ktorý vášnivo túžil byť Nemcom, ostal po ukončení vojny Židom a Američanom, Thomas Mann sa už nedokázal vrátiť do Nemecka, aj keď v Nemecku boli sily, ktoré od neho chceli, aby sa stal povojnovým prezidentom Nemecka. Na svoj nemecký post sa po vojne vrátil len Adorno, ktorý následne všetku svoju mysliteľskú energiu venoval až absurdnej megakritike celej kultúry.

Obraz súladu týchto troch osobností, obraz totožnosti, vzájomnej komplementárnosti či zameniteľnosti ich jednotlivých umeleckých a myšlienkových výdobytkov bol falošný. Skutočnosť nebola ani zďaleka taká jednoznačná, naopak, niesla v sebe nezmieriteľné rozpory. Hoci si Mann Adorna vážil a s vášňou si prečítal jeho *Filozofiu Novej hudby* a ďalšie texty, nikdy sa s jeho ideami nestotožnil. Mann Adornovu prácu použil výlučne v rámci svojej spisovateľskej metódy – ako jeden z prostriedkov montáže svojho románu. Nemáme nijaký dôvod domnievať sa, že by Mann veril v Adornovu dichotómiu Schönberg : Stravinskij = pokrok : reštaurácia, že by si osvojil čo len náznakov adornovskej glorifikácie Schönberga a psychiatrizácie Stravinského, ktorá je hlavnou kostrou Adornovej *Filozofie Novej hudby*. Mannovo hudobné poznanie a jeho hudobné lásky sa navyše nezhodovali s poznaním hudby a obdivom k hudbe, ktoré môžeme konštatovať u Serenia Zeitbloma, Adriana Leverkühna a, samozrejme, Theodora Adorna, čo potvrdzuje viacero jeho esejí, ale najmä vyjadrenie, ktoré sa nachádza v závere listu z 19. októbra 1951, ktorým ďakoval H. H. Stuckenschmidtovi za zaslanú monografiu Schönberga: „Vyznám sa v Novej hudbe spíše jen teoreticky. Něco snad o ní vím, ale mít z ní požitek a mít ji rád, to vlastně nemohu. Otevřeně jsem přece prohlásil, že trojzvukový svět *Prstenu Nibelugova* je v podstatě tou hudbou, v níž se cítím doma.“⁴¹

Manna tiež poburovalo, že Schönberg nechápe montážny princíp jeho skladateľskej dielne a otravuje ho s nejakými autorskými právami vo veci dodekafónie, ktorú predsa vymyslel Leverkühn inšpirovaný hetérou Esmeraldou a nie nejaký skladateľ. Podobne odmietal komentovať aj svoje výpožičky z Adornovej *Filozofie Novej hudby*, ktorá nebola verejným majetkom, keďže ešte nevyšla tlačou.⁴²

⁴¹ H. H. Stuckenschmidt, *Arnold Schönberg*, Supraphon, Praha 1971, s. 8.

⁴² List Theodorovi Adornovi z 30. 12. 1945. Porovnaj C. Winston, R. Winston (eds.), *Letters of Thomas Mann 1889–1955*, Vintage Books, New York 1975, s. 361–362.

Samotný Schönberg si Mannovu knihu nemohol prečítať ani po vyjdení vinou slabého zraku, ale nechal si ju nahrať na diktafón. Po zistení, že v Mannovej montáži figuruje aj jeho vynález, obvinil Manna z falšovania dejín, keďže pred dejinami bude stáť ako tvorca dodekafónie samotný Thomas Mann, ale aj z neznalosti: „Adrian Leverkühn Thomasa Manna nepozná podstatu kompozície s dvanástimi tónmi. Všetko, čo vie, mu povedal Adorno, a ten vie len to málo, čo som hovoril svojim žiakom.“⁴³ Schönberg bol urazený nielen preto, že Mann túto metódu Schönbergovi ukradol a nepochopil ju, ale najmä preto, že schönbergovská kompozícia stelesňujúca „osamelý prorocký hlas morálky vo svete bezuzdného materializmu“ sa v Mannovom románe transformovala na produkt zmluvy s diablom kulminujúcej v syfilitickej paralýze.⁴⁴ Tento konflikt, ktorý Mann chápal len ako nedorozumenie a v ktorom sa rozhodol nijako neopätovať Schönbergovo vášnivé nepriateľstvo, sa už nepodarilo obom verejne zmierniť, keďže Schönberg roku 1951 po dlhšej chorobe umrel.

Hoci bol Adorno vášnivým stúpencom Schönberga a apologetom jeho diela i umeleckých postojov, prečítanie vydanéj Adornovej *Filozofie Novej hudby* priviedlo Schönberga k nasledujúcemu vyjadreniu: „Kniha sa veľmi ťažko číta, lebo používa kvázifilozofický žargón, ktorým moderní profesori filozofie zakrývajú absenciu myšlienky. Myslia si, že sú hlbokí, keď produkujú absenciu jasnosti pomocou nedefinovaných nových výrazov.“⁴⁵ Podľa Schönberga Adorno „nemal nijakú predstavu o tvorivom procese“, keďže „ten, kto potrebuje večnosť, aby skomponoval pieseň, celkom prirodzene nemá nijakú predstavu o tom, ako rýchlo skladateľ zapisuje to, čo počuje vo svojej predstave. Zdá sa, že verí, že dvanásttónový rad brzdi – ak nie myšlienku, tak invenciu.“⁴⁶ V tejto súvislosti už potom Schönbergova rada premenovať *Nárek Dr. Fausta* na „*Leverkühnov dvanásttónový guláš*“ neznie natolko obranne, ako skôr vyslovene rúhavo.⁴⁷

X. Kacírka coda

Princíp montáže, pomocou ktorého Mann stvoril svoj román, svojho protagonistu i jeho dielo, pramení zo širokých znalostí nadobudnutých počas dlhého tvorivého života, je výsledkom kumulácie poznatkov i snahy umiestniť javy do množstva interpretačných rovín. Tieto roviny vzdávajú umelecké dielo od reality, aj keď sa v ňom vyskytujú nielen fiktívne, ale aj reálne postavy. Montáž sa vďaka osobnostiam Mannovho typu stala nevyhnutným osudom moderného umenia i samozrejmom determinantou umenia postmoderného. Limity gigantov sa len veľmi ťažko mapujú, ich omyly majú šancu stať sa večnými. Nijaký predstaviteľ nemeckej kultúry by si nedovolil spochybniť umeleckú veľkosť Manna či Schönberga, slovnú či myšlienkovú ekvilibristiku Adorna. Možno však

⁴³ A. Schönberg, Spása omáčkou, in: A. Schönberg, *Styl a idea*, Arbor vitae, Praha 2004, s. 151.

⁴⁴ A. L. Ringer, *Arnold Schoenberg: The Composer as Jew*, The Clarendon Press, Oxford 1990, s. 40; H. H. Stuckenschmidt, *Arnold Schoenberg: His Life, World, and Work*, Schirmer, New York 1978, s. 495.

⁴⁵ List Josefovi Ruferovi z 5. 12. 1949; porovnaj H. H. Stuckenschmidt, *Arnold Schoenberg: His Life, World, and Work*, pozri vyššie, s. 508.

⁴⁶ Tamže.

⁴⁷ A. Schoenberg, Further to the Schoenberg-Mann Controversy, *Music Survey* 1949, s. 78.

použiť Mannovu metódu travestácie, paródie, ironie, alúzie či montáže a aplikovať ju na rozsiahly román Thomasa Manna?

Židovsko-poľsko-americký spisovateľ Isaac Bashevis Singer (1902–1991) uverejnil roku 1953 zbierku poviedok *Gimpel the Fool: And Other Stories* obsahujúcu aj poviedku *The Unseen (Neviditeľný)*.⁴⁸ Poviedku rozpráva rozprávač, ktorým však nie je autor, ale Diabol, ktorý aktívne ovplyvňuje konanie postáv. Hlavnými postavami poviedky sú dávní manželia Nathan Jozefover a Rojze Temerl, ktorí si užívajú všetky slasti dlhého manželstva až dovtedy, kým sa v ich domácnosti neobjaví nová mladá slúžka Šifra Cirl. Mimo-riadne schopná slúžka sa vďaka aktivite rozprávača stane predmetom stareckej chlipnosti Nathana, nezvládnuteľným pokušením. Nathan sa rozhodne pre tajný rozvod, zoberie majetok a utečie s Šifrou do Uhorska. Tam Šifra pri prvej príležitosti Nathana okradne a z neho sa stane žobrajúci bezdomovec. Keď sa Nathan po roku túlania vráti domov, Rojze je vydatá za Moše Mechelesa, no zľutuje sa nad úbožiakom a tajne ho umiestni na svojom statku do starej budovy, kde ho lieči, chodí kŕmiť a stará sa oňho. V tejto bezvýchodiskovej situácii však neumiera ako prvý Rojzin nový manžel, ale samotná Rojze. Nathan ju onedlho bude nasledovať, jeho postavenie však spôsobí, že hoci žije na svojom bývalom statku, nemôže dúfať, že bude vôbec pochovaný. Pred smrťou sa mu zjaví žena s dvoma tvármi – s tvárou Rojze i Šifry.

„Té noci, aniž se vyznal ze svých hříchů, zemřel. Bez meškání jsem odnesl jeho duši do podsvětí. Podnes bloudí pustinami a nebyl dosud vpuštěn do pekla. Moše Mecheles se znovu oženil, tentokrát s mladou ženou. Zle se mu odplatila, brzy zdědila jeho majetek a rozházela jej. Šifra Cirl se stala v Prešpurku nevěstkou a zemřela v chudobinci. Barabizna stojí, kde stávala, a pořád v ní leží Nathanovy kosti. A kdož ví, možná se v ní skrývá někdo, kdo vidí, ač sám je neviditelný.“⁴⁹

Singer nám ukázal, že na niekoľkých desiatkach strán možno parodovať aj mnohostránkový román. Od Manna si vypožičal postavu Rozprávača, ktorého stotožnil s mannovsko-goetheovským Diablom, šíriacim medzi ľuďmi pokušenie, ktorého dôsledkom je ľudské zlyhanie. Z nástroja tohto pokušenia, hetéry Esmeraldy, sa stala slúžka Šifra Cirl, ktorej osudom sa napokon tiež stal prešporský nevestinec. Osud Šifry je šifrou, do ktorej Singer zašifroval svoj model.

Porovnanie oboch sujetov nám ukazuje vzájomnú väzbu oboch literárnych diel. Kým však Singerov príbeh zostáva mravoučným rozprávaním s prímiesou mystiky, Mannov román podvedome ašpiroval na interpretáciu reálnych dejín, a práve na ňu potreboval princíp montáže. Montáž sa však stáva mimoriadne riskantným postupom, ak sa vzťahuje na jestvujúce osoby, ktoré sa môžu dostať do dejín (prinajmenšom do dejín literatúry) v podobe, ktorú im prisúdil spisovateľ.

Podobnú funkciu, akú má román Thomasa Manna *Doktor Faustus* v nemeckej kultúre, získal v ruskej kultúre román *Majster a Margaréta* Michaila Afanasievča Bulgakova (1891–1940). Oba romány sa opierajú o Goetheho *Fausta*, oba romány opisujú činnosť Diabla v aktuálnej prítomnosti, oba uskutočňujú svoju analýzu spoločnosti prostredníctvom postavy umelca. Diktátorský režim Sovietskeho zväzu spôsobil, že Bulgakovovo dielo začalo žiť v spoločnosti až po takmer tridsiatich rokoch od autorovej smrti. Zrážka

⁴⁸ I. B. Singer, *Stará láska a jiné povídky*, Odeon, Praha 1990, s. 113. Preklad Antonín Přidal.

⁴⁹ Tamže, s. 139.

Diabla s režimom bola celkom nevyhnutná. Skutočnosť, že Mann a Bulgakov nemohli svoje „bratské“ diela navzájom poznať, vnáša mystický prvok do samotnej literatúry.

V novodobom ruskom kontexte býva Diabol personifikovaný v postave Stalina. Túto banálnu asociáciu využil ruský muzikológ Solomon Volkov vo svojej knihe *Svedectvo. Pamäti Dmitrija Šostakoviča (Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch)*, ktorá vyšla roku 1979 – keď bol Šostakovič už štyri roky mŕtvy a autor *Pamäti* v americkej emigrácii.⁵⁰ Ide o fiktívne pamäti Dmitrija Šostakoviča, ktorý údajne do Volkovovho stenografického záznamu nadiktoval svoje spomienky. Osou spomienok či svedectva (tak sa volá anglické vydanie knihy) je opozícia či boj umelca (Šostakovič) a diabolského diktátora (Stalin), ktorí žijú v tej istej spoločnosti a plnia si svoje umelecké či diktátorské funkcie. Šostakovič je tu však Anti-Faust – netuži uzavrieť s Diablom zmluvu, chce od neho len pokoj a bojí sa, aby ho Diabol pred podobné pokušenie nepostavil, keďže za svoje odmietnutie by mohol zaplatiť životom. Volkov svoje memoáre predal ako „pravdivé svedectvo“, podľa neho nešlo o literárnu fikciu, ale o záznam pravdy. Volkov však využil – podobne ako Mann – princíp montáže a práve mnohé ním použité montážne prvky ho usvedčujú z fikcie či priamo zo lži. Volkovova montáž sa dotýka reality oveľa nehanebnejším spôsobom ako Mannova montáž a ani množstvo obnaženej zakázanej pravdy či zakázanej reality nemôže ospravedlniť gigantickú literárnu lož, ktorá vznikla pomocou techniky, ktorú použil vo svojom diele Thomas Mann. Volkovova montáž dokonale ilustruje teóriu úspešnosti dezinformácie, podľa ktorej 1. dezinformácie musia vychádzať z pravdivých prameňov; 2. musia byť prispôbené kultúrnemu kontextu percipienta; 3. musia sa šíriť viacerými kanálmi. Šostakovičovi sa tak azda ako jedinému skladateľovi dostalo tej cti, že bol zneužitý dvakrát. Počas života sa mal stať výkladnou skriňou sovietskeho umenia a po smrti zasa výkladnou skriňou antisovietskeho umenia. Mannova technika montáže literatúry z prvkov reality môže nadobudnúť priam mefistofelovskú schopnosť zameniť skutočnosť za lož, ktorej ľahko uveríme, ak úlohu Šostakoviča stvárni v sfilmovaní Volkovovej predlohy samotný Ben Kingsley (1988).⁵¹

Ak by sme robili dejiny literárneho uplatnenia princípu montáže (montážnu techniku konštatoval už M. M. Bachtin v Dostojevského románoch), tak kapitola venovaná Volkovmu typu montáže by nepochybne dostala názov „Montáž ako chupe“.⁵²

XI. Zoznam skladieb Adriana Leverkühna (1885 – 25. 8. 1940)

Juvenilie

- 1 Zborové skladby (6 až 8-hlasné zbory)
- 2 Fúga s tromi témami pre sláčikové kvinteto a klavír – po 1905
(Fuge mit drei Themen für Streichquintett mit Klavierbegleitung)
- 3 Symfónia pre orchester (Symphonie) – po 1905
- 4 Sonáta pre violončelo a klavír a mol (Cello-Sonate in a-Moll) – po 1905

⁵⁰ S. Volkov, *Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch*, Albrecht Knaus Verlag, München 1979.

⁵¹ Médium filmu tu slúži ako prejav multiplikácie informačného kanála.

⁵² Ako inak sa dá chápať skutočnosť, že Volkov na jednej strane deklaruje stopercentnú autenticnosť textu (a teda jeho autorom je Šostakovič), na druhej strane jediným vlastníkom všetkých práv na text je ten istý Volkov – a teda nie skladateľovi pozostalí. To je priam dokonalá ilustrácia chupe.

Postjuvenílie

- 5 Spevy na slová Očistca a Raja (Purgatorio, Paradiso) – Dante – 1905 – 1910 Lipsko
6 (Piesne na slová Paula Verlaina)
C'est le heure exquise
Chanson d' automne
Un grand sommeil noir – Tombe sur ma vie
Hé! bonsoir, la lune! (Fêtes galantes)
Mourons ensemble, voulez-vous? (Fêtes galantes)
- 7 (Dve piesne na slová Williama Blakea) – 1905–1910 Lipsko
1. The Sick Rose (Songs of Innocence and Experience)
2. The Poison tree (Songs of Innocence and Experience)
- 8 Meerleuchten (Světélkování na moři / Mořský třpyt), symf. fantázia pre orchester – 1905–1910 Lipsko
Premiéra: Ženeva, Orchestre de la Suisse Romande, Ernest Ansermet
- 9 Klavírne skladby (Klavierstücke) – 1905–1910 Lipsko
- 10 Koncert pre sláčikový orchester (Konzert für Streichorchester) – 1905–1910 Lipsko
- 11 Kvarteto pre flautu, klarinet, basetový roh a fagot – 1905–1910 Lipsko
(Quartett für Flöte, Klarinette, Corno di Bassetto und Fagott)
- 12 (13 piesní na slová Brentana) pre hlasy a orchester – pred 1910 Lipsko
Ó dívko má, jak ty si zlá / O lieb Mädel
Hymna / Hymne / Hymne
Veselí muzikanti / Lustige Musikanten
Myslivec pastýřovi / Der Jäger an den Hirten
Tuhletu znám smrt se jmenuje / Einen kenne ich... Tod, so heißt er
Babička hadí kuchařka / Großmutter Schlangenköchin
Premiéra: Zürich 1922
Ed.: Schott
Zrelé diela
- 13 Silent, silent night, pieseň – William Blake – 19?? Pfeiffering
- 14 Ode to a Nightingale pre hlas a sláčikové kvarteto – John Keats – v, 2vn,vl,vc – 191?
- 15 Ode to/on Melancholy (An die Melancholie) pre hlas a sláčikové kvarteto – John Keats – 191?
- 16 Die Frühlingsfeyer pre barytón, organ a sláčikový orchester – Friedrich Gottlieb Klopstock – 1913, premiéra: počas vojny
- 17 Die Wunder des Alls pre orchester – 1913–1914
(Divy vesmíru / Zázraky všehomíra (Symphonia cosmologica))
Premiéra: Bruno Walter, Weimar
Ed.: Schott
- 18 Love's Labour's Lost, opera – William Shakespeare, L.: Serenus Zeitblom – 1910–1915
(Márna lásky snaha, Verlorene Liebesmüh)
Premiéra: Lübeck 1915
- 19 Gesta Romanorum – voci,vn,cb,cl,fg,tr,tn,perc,cmpli,rec – T: Gesta Romanorum, Serenus Zeitblom – 1921
O bezbožné lstivosti starých ženštin / Von der gottlosen List der alten Weiber

- O narození blaženého papeže Řehoře / Von der Geburt des seligen Papstes Gregor,
premiéra: Donaueschingen, divadlo Hansa Plattnera
- 20 Apocalypsis cum figuris (Zjavenie sv. Jána Bohoslovca), oratórium pre tenor, zbor
a orchester – 1919, premiéra: Festival ISCM Praha 1922, úryvky – Ed.: UE Wien
1926 Frankfurt nad Mohanom, Otto Klemperer, Erbe
Ed: UE Wien
- 21 Husľový koncert (Violinkonzert) – 192?
Premiéra: Viedeň 1924 – Rudolf Schwordfeger,
Bern Zürich, Komorný orchester Paula Sachera
- 22 Sláčikové trio pre husle, violu a violončelo (Trio für Geige, Viola und Violoncello) – 1927
- 23 Kvarteto pre tri dychové nástroje a klavír – 1927
1. Fantázia (Phantasie), 2. Adagio, 3. Finále
- 24 Sláčikové kvarteto (Streichquartett) – 1927
1. Moderato; 2. Presto; 3.–; 4. Allegro con fuoco
- 25 Arielove piesne pre soprán, čelestu, husle, hoboje, trúbku a harfu – William Shake-
speare: Búrka – 1928
(Ariels Lieder aus dem Tempest)
1. Come unto there yellow sands
2. Where the bee sucks, there suck I
- 26 Dr. Fausti Weheklag (Doktora Fausta naříkání), oratórium – Johan Spies – 1929

LITERATÚRA

- Cholopova, V., *Kompozitor Alfred Šnitke*, Sankt Peterburg, 2002.
- Husserl, E., *Krize evropských věd a transcendentální fenomenologie: úvod do fenomenologické filosofie*, Academia, Praha 1972.
- Kundera, M., *Kniha smíchu a zapomnění*, Sixty-Eight Publishers, Toronto 1981.
- Mann, T., *Jak jsem psal Doktora Fausta. Román románu*, Československý spisovatel, Praha 1962. Preklad Dagmar Eisnerová 1962.
- , *Doktor Faustus. Život německého hudebního skladatele Adriana Leverkühna, vyprávěný jeho přítelem*, SNKLU, Praha 1961. Preklad Pavel Eisner a Dagmar Eisnerová.
- Ringer, A. L., *Arnold Schoenberg: The Composer as Jew*, The Clarendon Press, Oxford 1990.
- Schain, R., *The Legend of Nietzsche's Syphilis*, Greenwood Press, Westwood 2001.
- Schoenberg, A., Further to the Schoenberg-Mann Controversy, *Music Survey* 1949, s. 77–80.
- Schönberg, A., *Styl a idea, Arbor vitae*, Praha 2004.
- Singer, I. B., *Stará láska a jiné povídky*, Odeon, Praha 1990. Preklad Antonín Přidal.
- Stravinskij, I., *Hudobná poetika, Kronika mého života*, Hudobné centrum, Bratislava 2002.
- Stravinsky, I., Craft R., *Dialogues*, Faber Music Ltd., Londýn 1961.
- Stuckenschmidt, H. H., *Arnold Schoenberg: His Life, World, and Work*, Schirmer, New York 1978.
- , *Arnold Schönberg*, Supraphon, Praha 1971.
- Volkov, S., *Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch*. Albrecht Knaus Verlag, München 1979.
- Winston, C., Winston R. (eds.), *Letters of Thomas Mann 1889–1955*, Vintage Books, New York 1975.



Nevestinec na Štukovej ulici, 1924. Foto: Josef Hofer
(Juraj Bončo, Ján Čomaj: *Búranie Podhradia. Stavba Mosta SNP*, Marenčin PT 2010, s. 193.)

THE COMPOSER ADRIAN LEVERKÜHN

Summary

This essay focuses on Adrian Leverkühn, the composer-protagonist of Thomas Mann's novel *Doktor Faustus* (1947). The author mainly considers Mann's description of the work of this fictitious composer, and points out that this description reflects Mann's understanding of the crisis in contemporary music, culture in general, and society. In particular, the essay undertakes a comparison of Leverkühn's work and contemporary music in Germany, and attempts to reconstruct Mann's view of the development of German music in the first half of the twentieth century. The last part of the essay is devoted to Mann's writing method, which is a montage in which both real people and fictitious characters appear. The author compares the results of Mann's work with the works of other authors who have taken a similar approach to the same theme or a related one, that is, the deal with the Devil.

NÁLADY KRAJINY

ONDŘEJ DADEJÍK, VLASTIMIL ZUSKA

Ευδουσιν δ' ὄρεων κορφαί τε καὶ φαράγγες. Πρωονες τε καὶ χαράδραι.
Vrcholky hor dřímají, údolí, převislé skály a jeskyně mlčí.¹

Alkman

I. Úvod

„Odpusť mi, předobry příteli,“ promlouvá Sokratés k Faidrovi v úvodu stejnojmenného Platónova dialogu, „jsem totiž člověk milovný učení a tu mě krajiny a stromy nechťejí ničemu učit, kdežto lidé v městě ano. Avšak ty, zdá se mi, jsi nalezl prostředek, jak mě dostat ven. Neboť jak se vodí hladovějící dobytčata tak, že se před nimi potřásá ratolestí nebo nějakým plodem, tak ty mne patrně budeš vodit po celé Attice i kamkoli jinam budeš chtít, když mi budeš podávat v knížkách řeči.“² Sokratés těmito slovy reaguje na Faidrův údiv, jenž je vyvolán Sokratovou procítěnou chválou půvabného místa pod platanem ve volné krajině za athénskými hradbami, kde se oba hodlají věnovat svému hlavnímu záměru, četbě řeči o lásce.

Příčinou Faidrova údivu je skutečnost, že Sokratés je znám tím, že se zdržuje výhradně ve městě a za hradbami jej lze potkat jen stěží. A má pro své upřednostňování města před přírodou, kterou tu zastupuje příslušné líbezné místo, jako vždy dobrý důvod. Platan je sice rozložitý a vysoký, vrba překrásná a v plném květu a vše je dokonale sladěné a vybízející ke spočinutí, přesto právě v tom se skrývá jisté nebezpečí. Sokratovým hlavním úkolem je následování delfské výzvy „poznej sám sebe“, což lze uskutečňovat především skrze řeč. Protiklad mezi smyslově příjemnou, nicméně mlčenlivou přírodou a hektickým městem, které je však „místem řeči“, vysvětluje hrozbu svedení z cesty poznání, možnost zapomnění na onu základní motivaci ve chvílích, kdy jsme okouzleni krásnou přírodou.³

S krajinou či stromy a zvířaty skutečně dialog v pravém slova smyslu vést nelze, a co se týče jejich vůle či chuti nás něco učit, nutno přiznat, že jsme jim jako lidské bytosti pravděpodobně (a přinejlepším) v tomto smyslu lhostejní. V Platónově popisu ve chvílích, kdy prodléváme u vnímání krajiny či jejích částí, dokonce vystává nebezpečí zapomnění na péči o sebe sama, o svou řeč a sebepoznání. Tato obava pak v myšlenkové linii, která byla nastavena Platónem, v různé intenzitě rezonuje. O několik století později ji např. nalezneme ve známé lamentaci sv. Augustina z desáté knihy jeho *Vyznání*: „A lidé

¹ Citováno podle E. A. Poe, *Silence – A Fable*, in: E. A. Poe, *Poetry and Tales*, Literary Classics of the United States, New York 1984, s. 221. Z angličtiny přeložil Vlastimil Zuska.

² Platón, *Faidros*, OIKOYMENH, Praha 2000, 230e, s. 17.

³ Srov. Š. Špinko, *Duše a krása v dialogu Faidros*, OIKOYMENH, Praha 2009, s. 19–60.

podnikají cesty, aby se mohli diviti horským velikánům, obrovským vlnám mořským, mohutnému toku řek, širému oceánu a pohybum hvězd – sebe však zanedbávají.“⁴ Vedle jejich hlavní intence, kterou je opět obava ze svedení z cesty navrácení ducha sobě samému, nalezení svého vlastního „středu“, dosvědčují Augustinova slova nezdolnost lidské vůle či touhy vyhledávat krajinu nebo přírodu v krajině. Musí však jít při podnikání cest do přírody vždy o prvoplánové uspokojení smyslů? Krajina a příroda v ní přece neskytá pouze možnost příjemného spočinutí, ale rovněž úžasu a údivu.

V následujícím textu bychom si rádi položili otázku, zda v těchto prožitcích nelze odhalit hlubší smysl, zvláštní druh rozšířené racionality, a tedy i zvláštní druh dialogu, který přece jen přináší sebezpoznaní, a to takový jeho druh, který lidská vzájemnost nemůže nikdy plně nahradit. Nakonec určitou ambivalenci v podobném smyslu lze odhalit i ve zmíněném Platónově dialogu. Jak píše ve své studii o *Faidrovi* Štěpán Špínka, tělesný kosmos může také sloužit člověku jako vodítko sebezpoznaní a utváření vlastního života. „Také stromy a skály totiž podle vyprávění starých uměly kdysi mluvit a těmto našim předkům na rozdíl od současných reprezentantů moudrosti nezáleželo na tom, kdo kterou řeč říká, ale pouze na tom, zda to, co říká, je pravda.“⁵

II. Jak může být obloha rozhněvaná?

Pokud bude naším výchozím bodem předpokládaná mlčenlivost přírody, popř. její schopnost nás nanejvýš příjemně potěšit, nebo naopak v případě špatného počasí nepotěšit, narážíme uvnitř našeho jazykového chování na určitou iracionalitu. Přírodním objektům, procesům, dokonce krajině jako celku totiž poměrně často přisuzujeme pocity, nálady, obecně emoční stavy, přičemž bychom to měli být na základě našeho výchozího předpokladu my, kdo pocituje, zakouší danou emoci, nikoli krajina či příroda v ní. Právě tohoto paradoxu si všímá ve své studii „Nálady přírody“ Jane M. Howarthová a případně se ptá: „Jak může být obloha rozhněvaná, počasí melancholické a potoky radostné?“ Otázka je o to zajímavější, že v současné estetické teorii nepřilíš tematizovaná. Zatímco role emocí při oceňování či zakoušení uměleckých děl byla teoreticky hojně reflektována, zdůrazňuje Howarthová, roli emocí při oceňování a vnímání přírody bylo věnováno znatelně méně pozornosti.⁶ Jelikož její analýza efektivně připravuje půdu pro hledání možných odpovědí, ve třech krocích se ji pokusíme shrnout a v několika ohledech doplnit.

Z nemnohých příkladů reflexe tohoto fenoménu Howarthová na prvním místě odkazuje na zkoumání prožitku přírodní krásy u Ronalda W. Hepburna, konkrétně na jeho analýzu „mystické“ kvality zakoušené v procesu „sjednocování s přírodou“ či dosahování jednoty (*oneness*) s přírodou z Hepburnovy nejnámější studie „Současná

⁴ Aurelius Augustinus, *Vyznání*, Kalich, Praha 2006, s. 314.

⁵ Š. Špínka, *Duše a krása v dialogu Faidros*, viz výše, s. 57.

⁶ J. M. Howarth, *Nature's Moods*, *The British Journal of Aesthetics*, roč. 35, 1995, č. 2, s. 108. Filozofická tradice věnovala problematice pocitů nebo emocí významnou pozornost v průběhu celého svého vývoje, z našeho hlediska zdůrazněme především Davida Huma, Edmunda Burka či později celé období preromantismu a romantismu. Poznámka Howarthové se zde omezuje na dvacáté století, v němž skutečně můžeme, přinejmenším v jeho první polovině, sledovat mnohem větší zaujetí „světem umění“ než „světem přírody“ či mimouměleckými estetickými jevy obecně.

estetika a opomíjení přírodní krásy“.⁷ Jedním z momentů tohoto procesu může totiž podle Hepburna být na jedné straně „humanizace“, „polidštění“ přírody a na straně druhé „zpřirodňení“ lidských bytostí „přisouzením lidských emočních pojmů přírodě a přírodních pojmů lidským bytostem“.⁸

Pokud jde o proces humanizace či polidšňování, dochází podle Hepburna k popisu zakoušených kvalit přírodního prostředí prostřednictvím slovníku běžných lidských pocitů a nálad, a tedy k jisté projekci či „asimilaci přírodních forem na naše již existující obrazy či představy“.⁹ Tento proces sblížení či sjednocení s přírodním prostředím však připouští svou obrácenou variantu. Hepburn poukazuje na skutečnost, že často nejsou vnímané přírodní kvality beze zbytku popsatelné jazykem, jímž v danou chvíli vládne. Na jedné straně můžeme tedy v přírodě nacházet tvary a zvuky, které ztělesňují, vyjadřují lidské emoce (či jejich analogie), a potud se nám příroda jeví „zlidštěná“ nebo „humanizovaná“. „Člověk, který esteticky kontempluje přírodní objekty, občas zjišťuje, že jejich emocionální kvality lze popsat slovníkem běžných lidských nálad a pocitů – melancholií, bujarostí, poklidem. Mnohokrát ovšem zase zjistí, že je pomocí těchto termínů nelze zcela vystihnout.“¹⁰ V takovém případě se podle Hepburna nejedná o překonání „cizosti“ či „jinakosti“ přírody skrze *zlidštění*, ale naopak o možnost vstoupit s touto jinakostí do svobodné hry, „modifikující náš vlastní každodenní smysl bytí“.¹¹ Jestliže příroda postrádá u tohoto druhu estetické zkušenosti svou cizost, je tomu tak podle Hepburna proto, že my sami se stáváme „cizími“ vůči našim každodenním neproblematickým představám o nás samých, vůči našim každodenním „já“.

Z Hepburnova popisu je zřejmé, že určitá modalita našeho prožitku přírody a v jeho rámci zakoušených emocionálních kvalit překračuje pouhou projekci těchto kvalit do „němého“ přírodního prostředí kolem nás. Zahrnuje tedy více než pouhé rozpoznání určitých vizuálních podobností, a to rozpoznávání vztahů mezi nimi, včetně časových, rytmických a kinestetických „vzorců“, které právě přesahují prostou a relativně pasivně zažívanou vizualitu.

V takových případech dochází k určitému souladu, k překonání cizosti, k dosažení čehosi významového. Dochází tedy k získání kognitivního přínosu, „modifikujícího náš každodenní způsob bytí“. Je třeba zdůraznit, že tato možnost překročení pouhé příjemnosti nebo pouhé asimilace ne-lidského vnějšku pomocí „slovníku emocí“ je zde teprve

⁷ Hepburn zde neuvažuje o „sjednocení“ ve smyslu finálního překonání rozporů mezi přírodou a člověkem, konečného nalezení ztracené harmonie. Sám upozorňuje na nebezpečí „pseudomystické hantýrky, splynutí s přírodou“. Jednota pro Hepburna hraje „regulativní“ roli při dosahování vyrovnaných (byť dočasně) vztahů mezi člověkem a jeho prostředím. Stejně jako příroda není „daným celkem“, nýbrž procesem, platí totéž i o poznání přírody. Hepburn proto píše o různých modech sjednocování, aniž by bylo možné je podřadit pod jeden nadřazený ideál jednoty. Připomeňme, že rovněž „já“, případně vědomí také nejsou „daným celkem“, nýbrž procesem, což mimo jiné umožňuje rezonanci ve smyslu Martina Seela, viz níže, část IV., s. 74.

⁸ J. M. Howarth, *Nature's Moods*, viz výše, s. 108. R. W. Hepburn, *Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty*, in: B. Williams, A. Montefiore (eds.), *British Analytical Philosophy*, Routledge & Kegan Paul, London 1966, s. 296–297. V tomto textu odkazujeme na tuto studii jako první kapitolu Hepburnovy monografie *Wonder and the Other Essays. Eight Studies in Aesthetics and Neighbouring Fields*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1984. Srov. tamtéž, s. 20–21.

⁹ R. W. Hepburn, *Wonder and the Other Essays. Eight Studies in Aesthetics and Neighbouring Fields*, viz výše, s. 20.

¹⁰ Tamtéž.

¹¹ Tamtéž.

tehdy, když sami se sebou, resp. s našim každodenním „já“ vstupujeme prostřednictvím „jinakosti přírody“, podle Hepburnových slov, „do svobodné hry“. Implikovaný a pro tento průběh zcela nezbytný faktor sebereflexe, přinášející určitý „přebytek významu“,¹² modifikaci našeho vlastního uvědomování si sebe sama ve světě, nás pak přesvědčivě vzdaluje od roviny pouhého příjemného potěšení či zloby.¹³

Na druhém místě připomíná Howarthová Johna Deweyho a odkazuje na následující větu z knihy *Umění jako zkušenost*: „Skrze zvyky (*habits*) vytvořené na základě kontaktu se světem tento svět obýváme (*in-habit*). Stává se našim domovem a domov je součástí každé naší zkušenosti. Jak by potom objekty zkušenosti mohly nebýt expresivními? Přesto apatie a strnulost potlačují expresivitu tím, že uzavírají objekty do určité slupky (*shell*).“¹⁴ Dodejme, že hlavním cílem Deweyho vlivné knihy je znovuoživení původního smyslu umění, resp. zkušenosti s uměleckými díly, který spočívá ve „strhávání těchto slupek, jež zakrývají expresivitu objektů zkušenosti“.¹⁵ Jakým způsobem by nám tedy Dewey mohl pomoci v řešení našeho výchozího problému, který se týká zkušenosti krajiny a přírody v ní?

Jeden ze základních Deweyho náhledů spočívá v tom, že habituace, tj. opakovaná úspěšná interakce mezi organismem a prostředím, znamená na jedné straně možnost obývání světa, která ze světa, v němž se ocitáme, vytváří náš domov. Na druhé straně však zvyk tím, jak se stává mechanickým, automatickým, postupně pokrývá předměty naší zkušenosti onou slupkou, a snižuje tak uvědomování si nejen primárně kvalitativní povahy našeho kontaktu se světem, nýbrž i vědomí tohoto světa a našeho místa v něm. Dewey ve své knize diagnostikuje postupné vytvoření bariéry mezi obyčejným životem a uměním. Od odstranění této bariéry usiluje především tím, že ukazuje, jakým způsobem je to, čeho ve svých nejdokonalejších formách dosahuje umění, přítomné i ve zcela obyčejných, mimouměleckých zkušenostech a prožitcích. Strhávat ony slupky, zakrývající expresivitu předmětů zkušenosti, mohou tedy potenciálně i jiné druhy zakoušení než prožitky uměleckých děl. V Deweyho pojetí se opět do jisté míry porušuje a propojuje naše výchozí rozlišování mezi kognitivně „němou“ přírodou a uměním coby určitým prostředkem lidské komunikace.

Úvahy obou filozofů se podle Howarthové stávají důležité právě v době, kdy se environmentální filozofové, jmenovitě David E. Cooper, pokoušejí rozvíjet pojem „významuplného prostředí“ (*significant environment*), chápaného jako pole významů (*field of meanings*), k němuž se lidé záměrně obracejí, a to nikoli kvůli jeho přímému využití, nýbrž „kvůli jeho vlastnímu bytí“.¹⁶ Cooper ve svém pojetí „prostředí“ formuluje pro nás důležitou myšlenku „učení se od přírody“. Podle ní znamená učení se od přírody nikoli seznamování se s výsledky přírodovědných zkoumání, nýbrž právě učení se skrze „každodenní obeznámenost“ s prostředím. V rámci takových prožitků pak Cooper připouští následující variantu: „Stejně jako metafora v básni inspiruje čtenáře k reflexi

¹² Termín Paula Ricoeura, srov. P. Ricoeur, *Teória interpretácie a priebytok významu*, Archa, Bratislava 1997.

¹³ Pro detailnější rozbor této Hepburnovy nejnámější studie a především pro lokalizaci sebereflexivity v jeho pojetí estetické zkušenosti přírody srov. O. Dadejík, *Znovuzrození přírodní krásy*: Ronald W. Hepburn, *Estetika*, roč. 44, 2007, č. 1–4, s. 2–27.

¹⁴ J. Dewey, *Art as Experience*, George Allen and Unwin Ltd., London 1934, s. 104.

¹⁵ Tamtéž.

¹⁶ J. M. Howarth, *Nature's Moods*, viz výše, s. 108.

jedné věci prostřednictvím perspektivy věci jiné, stejně tak přírodní jev pro člověka, který jej „čte“ básnicky, náleží do slovníku symbolů, které vzbuzují reflexi nabízející pohnutí, jež by jinak nebylo možné zažít.“¹⁷ Je zřejmé, že toto „básnické“ či „metaforické čtení“ našeho prostředí, tj. nahlížení jedné věci prostřednictvím jiné (ve smyslu pohledu na zvykový život z perspektivy „odosobněné“ přírody, tedy opaku zvykové projekce ustálených vzorců do přírody), propojuje Hepburnovy poznámky s úvahami Johna Deweyho. Sám Cooper nakonec poukazuje na faktor reflexe, a tedy i kognitivní rozměr obsažený v jím diskutovaném vztahu mezi obyvatelem a jeho prostředím ve smyslu „pole významů“ (*field of meanings*), když píše: „Takový by mohl být pocit alpského sedláka vůči horám, na jejichž „náladách“ závisí nejen jeho živobytí, nýbrž i schopnost uspořádat život svůj i své rodiny, stejně jako jeho žebříček hodnot a řád věcí.“¹⁸ Samotnému paradoxu zmíněných „nálad přírody“ se však přímo nevěnuje ani jeden ze tří uvedených autorů. Než se na tento problém přímo zaměříme, podívejme se na užitečnou analýzu struktury emočních pojmů, kterou podává Howarthová.

III. Struktura emočních pojmů a nerozlišená jasnost nálad

Základní potíž spočívá na první pohled v tom, že pokud rozumíme pojmu „hněv“ či „rozhněvaný“, víme, co užití tohoto pojmu předpokládá. Obloha potom nemůže být doslovně rozhněvaná, neboť hněv je určitý, velmi konkrétní druh emoce a emoce jsou schopny prožívat jen živé bytosti, v případě diskurzivně vázaných emocí, jako je hněv, pak jen bytosti obdařené myslí a jazykem, obecněji intencionalitou. „Stejně tak moře, obloha či mrak nemohou být osamělé, vítr sklíčený, rozběsněný či zoufalý a ani řeka nemůže být líná,“ upozorňuje Howarthová.¹⁹

Kauzální vysvětlení, podle něhož by příslušná interakce měla povahu příčiny a následku – místo či krajina ve mně vyvolává hněv, a je tudíž rozhněvaná, lze hned zkraje odmítnout. Zamračená, rozhněvaná obloha ve mně může vyvolat vztek, hněv a zklamání v případě, že jsem měl v plánu piknik v parku, stejně tak ale ve mně může vyvolat hněv radostné, usměvavé počasí, musím-li zůstat do večera v práci. Slibnější se podle Howarthové zdají následující tři hypotézy.

Podle první krajina danou emoci vyjadřuje, přisuzujeme jí tedy určitou expresi. Potíž ale spočívá v tom, jak jsme již naznačili v úvodu této části, že obloze nelze přisoudit hněv ani tímto způsobem, neboť „tento jazyk je na místě pouze ve vztahu k lidskému chování, popř. uměleckým dílům. Nikoli však vzhledem k přírodě: není normální říkat, že obloha vyjadřuje zlobu, popř. mluvit o obloze jako vyjadřující zlobu. Normální je mluvit jednoduše o rozzlobené obloze,“ uzavírá stroze Howarthová.²⁰

¹⁷ D. E. Cooper, *The Idea of Environment*, in: D. E. Cooper, J. A. Palmer (eds.), *The Environment in Question*, Routledge, London and New York 1992, s. 174.

¹⁸ Tamtéž, s. 172. Pro podrobnější přehled Cooperova pojetí „prostředí“ srov. O. Dadejík, *Prostor a prostředí: o aktualitě Patočkova pojetí zkušenosti prostoru*, *Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et Historica. Studia aethetica VI.*, 2013, č. 1, s. 71–88.

¹⁹ J. M. Howarth, *Nature's Moods*, viz výše, s. 108–109.

²⁰ Srov. tamtéž, s. 109–110. Pro přesnost dodejme, že emoce, tedy i jejich expresi, už minimálně od Charlese Darwina oprávněně připisujeme i zvířatům.

Podle druhé hypotézy si příslušnou mysl imaginativně dotváříme, asi jako když zahlédneme v zářícím měsíčním kruhu usměvavou či rozzlobenou lidskou tvář.²¹ Tato imaginativní rozšíření jsou nepochybně možná a čas od času se dějí, pro vysvětlení zkoumaného jevu je však tato hypotéza příliš omezená. Jakou podobnost bychom v tomto smyslu rozpoznávali v zachmuřené krajině? Pokud se tedy podle této hypotézy vztahujeme ke krajinnému prostředí metaforicky či sekundárně – v modalitě „jakoby“ – bylo by třeba upřesnit, jakým způsobem předpokládané metaforické rozpoznání *viděného* probíhá. Howarthová tuto poslední hypotézu jako nedostatečnou opouští a hledá cestu v analýze logické či vnitřní struktury emočních pojmů.²²

Vnitřní struktura emočních pojmů obvykle propojuje, tvrdí Howarthová, náležité objekty s charakteristickým chováním, a to takovým způsobem, aby mohlo být dané chování chápáno jako racionální reakce vůči vnímanému objektu.²³ Uvedená struktura emočních pojmů se sama nejlépe ukazuje ve chvílích, kdy ve vztahu k určitému vnímanému objektu pozorujeme očividně nepatřičné, a tedy na první pohled nesrozumitelné chování. Spatříme-li někoho, kdo se z ničeho nic nadšeně zdraví se skupinkou kolem stojících stromů, okamžitě přicházíme se záchrannou hypotézou: např. příslušný jedinec je patrně krátkozraký a došlo k chybnému rozpoznání, resp. záměně objektu, náležitého k projevenému charakteristickému chování. Pokud člověka známe a víme, že krátkozraký není, budeme uvažovat pravděpodobně o jiných hypotézách (silné intoxikaci apod.), jež by dokázaly vysvětlit jeho chování sice nikoli jako smysluplné, nýbrž alespoň jako srozumitelné.²⁴

Pohlédneme-li na pozadí této analýzy na náš problém z hlediska první osoby, vyvstává ústřední otázka zřetelněji. Co činíme v momentech, kdy aplikujeme na přírodu, krajinu či místo emoční termíny, a co je evidenční bází těchto výroků? Přírodě, krajině či místu přece nepřiznáváme ani vnitřní pocit, ani objekt příslušné emoce, a tedy jim nepropůjčujeme mentalitu, resp. intencionalitu, konceptuálně předpokládanou ve vnitřní struktuře emočních pojmů. Zároveň se zdá, že modalita „jakoby“ je coby racionalizující vysvětlení příliš úzká. Ani „expresivní“, ani „metaforické“ vysvětlení využívající této modalitě se nezdá být zcela přesvědčivé. Hepburn ve své studii o emocích a emocionálních kvalitách uvádí výstižný výrok Otto Baensche: „Nálada krajiny se jeví být jako objektivně daná s touto krajinou, jako jeden z jejích rysů, stejně jako jakýkoli jiný rys, který v ní rozlišujeme (...) krajina nevyjadřuje náladu, ale *má* ji (...).“²⁵ Jakým způsobem je tedy možné zajistit racionalitu diskutovaných přisouzení nebo je možné vedle jejich srozumitelnosti dokonce vysvětlit i jejich *smysluplnost*?

Než se pokusíme hlouběji prozkoumat tuto možnost, naši pozornost si zaslouží následující rozlišení, které Howarthová zavádí. Jak se dá očekávat, nepokládá svůj exkurz do „epistemologie emocí“ za vyčerpávající. Výše diskutovaná vnitřní struktura emočních pojmů se sice velmi dobře hodí na diskurzivně zpracované emoce, tj. na ty, jež jsou

²¹ Srov. tamtéž, s. 110.

²² Po stručném nástinu výsledků její analýzy se k metaforičnosti a imaginativní modifikaci v rámci zakoušení „nálad krajiny“ vrátíme ve IV. části této studie.

²³ Srov. tamtéž, s. 111.

²⁴ Srov. tamtéž, s. 111–112.

²⁵ O. Baensch, Kunst und Gefühl, *Logos*, č. 12, 1923–1924, s. 1–28; R. W. Hepburn, Emotions and Emotional Qualities: Some Attempts at Analysis, in: R. W. Hepburn, *Wonder and the Other Essays. Eight Studies in Aesthetics and Neighbouring Fields*, viz výše, s. 76.

protkány konceptuální sítí patričních motivů a důvodů, oblast emocí či emočních stavů je však mnohem širší.

Ne veškeré emocionálně založené chování vykazuje uvedenou racionalitu, některé je čistě expresivní, některé dokonce narušuje jakoukoli uspořádanost zkušenosti, a jeví se tedy z tohoto hlediska jako zcela iracionální. Nicméně zajímavou, „hraniční“ podtřídou emocí, která by mohla podle Howarthové přispět k řešení výše uvedených otázek, jsou *nálady*.²⁶

V čem je pro nás tento druh emocí zajímavý? Především je zřejmé, že na „nálady“ lze výše uvedenou vnitřní strukturu uplatnit jen s obtížemi. Nálady nepochybně zahrnují „vnitřní pocit“, typicky však již nezahrnují *náležitý objekt* a nevedou zpravidla k nějakému vzhladem k tomuto objektu charakteristickému jednání.²⁷ Nálady mají tendenci „zabarvit“ vše ostatní, vše, co vnímáme, o čem přemýšlíme, co si představujeme. Nejedná se o prchavé, nepodstatné momenty: „Obvykle trvají relativně dlouho, hranice nejsou přesné, přesto pět minut smutku není dost na to, abychom měli smutnou náladu, celoživotní smutek je naopak příliš dlouhý – v takovém případě se nejedná o smutnou náladu, nýbrž o smutného člověka. Pro nálady je charakteristické, že nerozumíme, proč je vlastně máme. Sestupují na nás bez důvodu, zůstávají bez dovolení a odcházejí bez příčiny,“ upřesňuje Howarthová.²⁸

Jakým způsobem nálady zabarvují naše okolí? Podle Howarthové je pro nás charakteristické, že jsme-li v tomto stavu, „vyhledáváme, zaměřujeme se na ty rysy našeho prostředí, které vytvářejí ‚příhodné‘ (*appropriate*) pozadí, místo či atmosféru pro tuto náladu. Někdy je tímto pozadím příroda, jindy nikoli.“²⁹

V právě uvedeném rozboru Howarthové se může jevit určitý rozpor. Nálady na nás sestupují „bez důvodu“, ale přitom poté, co na nás sestoupily, hledáme prostředí, *které by je utužilo a posílilo*. Jedná se o poněkud kontraintuitivní náhled, protože se snadno rozpomeneme na případy, které dokládají, že právě ono vhodné prostředí může náladu *změnit*. Jakým způsobem k této změně dochází a jakým způsobem v krajině vyhledáváme to „pravé“ prostředí, pokud náladám na základě uvedeného vymezení schází „náležitý objekt“, jenž by je jako nálady jednoznačně určoval?

Na tomto místě je důležité zdůraznit dva významné faktory. Podívejme se nejprve na psychologický výměr a pojem nálady tak, jak je pojednáván v prostředí, jemuž byla v současnosti věnována větší pozornost než prožívání nálad v krajině – ve filmové teorii a naratologii. Výchozí psychologická definice je stručná, ale zachycuje zásadní faktor: „Nálada: afektivní stav nebo postoj trvající po jistou dobu, charakterizovaný konkrétními emocemi ve stadiu subexcitace, takže mohou být snadno vyvolány, např. podrážděná nálada, radostná nálada.“³⁰ Tento stav subexcitace, odpovídající i situování pod úroveň jasného uvědomování – nálady na nás sestupují bez důvodu, najdeme i v relativně

²⁶ V následujících úvahách týkajících se povahy nálad a „naladěnosti“ pomíjíme analýzy těchto fenoménů v díle Martina Heideggera, nikoli však proto, že bychom je považovali za nedůležité. Pro dané téma jsou zcela zásadní a jejich vliv je patrný v mnoha souvislostech a odkazech, jimž se zde věnujeme. Prostor jedné studie je však pro důkladné zpracování tohoto tématu tímto směrem příliš omezený.

²⁷ J. M. Howarth, *Nature's Moods*, viz výše, s. 113. Pokud tedy nelze právě tuto absenci označit za chování charakteristické pro „nálady“.

²⁸ Srov. tamtéž.

²⁹ Tamtéž.

³⁰ J. Drever, *Mood*, in: J. Drever, *A Dictionary of Psychology*, Penguin, Harmondsworth 1960, s. 173.

vzdálených oblastech prožívání. Filmový teoretik Greg Smith sleduje tento faktor v rámci vnímání filmového díla: „Primárním emotivním účinkem filmu je vytváření nálady. Plození krátkých, intenzivních emocí často vyžaduje nějaký orientující stav či rozpoložení, které vybízí k interpretaci našeho okolí určitým emotivním způsobem. Jsme-li v takovém orientujícím rozpoložení, mnohem pravděpodobněji budeme zakoušet příslušnou emoci. (...) Filmová struktura usiluje o zvýšení šancí filmu na vyvolání emocí tím, že nejprve vytvoří predispozici k zakoušení emoce: náladu. Film spoléhá na to, že je schopen vyvolat emocionální stav nižší úrovně, který lze ustanovit s použitím menší koncentrace vodítek, než je třeba pro emoci.“³¹ Fázi predispozice k zakoušení samotných emocí nalézáme i u naratologů. Gérard Genette upozorňuje na gramatický význam slova nálada: různé formy sloves, které vyjadřují různá hlediska, jimiž se pohlíží na život nebo jednání, a dodává: „Schopnost vyprávění, modalita používání různých hledisek je narativní nálada (*narrative mood*).“³² Obdobně Algirdas Julien Greimas rozlišuje v konceptu hloubkové narativní struktury samotnou hloubkovou narativní strukturu a povrchovou narativní strukturu a o té hloubkové prohlašuje: „Hloubkové struktury nejsou samy o sobě narativní, jsou spíše určeny k zachycení prvotní artikulace významu v rámci sémantického mikrokosmu.“³³ Všechna tato relativně disparátní pojetí a tematizace jasně naznačují společnou hloubkovou strukturu lidského prožívání nálad a emocí, vzájemnou interakci predispozic a uvědomovaných emocí, vynořování emocí z aktuálního emocionálního nivó a jejich zpětný vliv na bazální emocionální naladění/náladu a především pak komplexní interakci těchto pohybů a změn s prostředím.

Na druhý významný faktor upozorňuje sama Howarthová. Termíny, kterými označujeme náladu, lze bezpochyby aplikovat na člověka, u něhož sami identifikujeme určitou náladu, ale též na krajinnou přírodu (oblohu, hory, jezera apod.). Můžeme však zaznamenat určitou korelaci mezi povahou nálad a jistým obtížně zachytitelným rozměrem našeho prostředí, jež nejlépe vystihují právě pojmy *atmosféry* či *ambiance*: „Není nutné používat jedno a to samé slovo pro náladu i pro atmosféru. Tvrdím však, že vzhledem ke korelaci mezi náladami a atmosférami a vzhledem ke způsobu, jakým se náladu charakteristicky ‚rozšiřují‘ a zabarvují naše prostředí, je používání stejného slova pro obojí přirozené. Pokud nejste schopni ocenit způsob, jakým se náladu rozšiřují, jejich všeprostupnost a to, jak splývají (*appropriate*) s určitým pozadím, potom jste nepochopili, co náladu znamenají,“ tvrdí Howarthová.³⁴ Vztah mezi náladou a atmosférou je nepochybně na první pohled podstatný, jeho objasnění však Howarthová ponechává stranou.

Právě analýze zakoušení a oceňování atmosféry se ve své knize o „filozofii zahrad“ v několika pro nás důležitých ohledech věnuje již zmíněný David E. Cooper.³⁵ Ve své

³¹ G. M. Smith, *Film Structure and the Emotion System*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, s. 41. A nikoli náhodou pomocí reprezentace krajiny či jejích přírodních součástí – řeky, stromů, větru, blížící se bouřky apod. – dosahují filmová díla v metaforickém i metonymickém smyslu efektivně nejen těchto orientovaných rozpoložení, ale i zprostředkování určitých emocí na straně diváka. Srov. např. rozbor *Výletu do přírody* (*Partie de campagne*, 1936, resp. 1946) Jeana Renoira od P. Adamse Sitneyho. P. Adams Sitney, *Landscape in the Cinema: The Rhythms of the World and the Camera*, in: S. Kemal, I. Gaskell (eds.), *Landscape, Natural Beauty and the Arts*, Cambridge University Press, Cambridge 1995, s. 114–115.

³² G. Genette, *Narrative Discourse*, Cornell University Press, Ithaca 1980, s. 162.

³³ A. J. Greimas, *Du Sens*, Seuil, Paris 1970, s. 161.

³⁴ J. M. Horwath, *Nature's Moods*, viz výše, s. 113.

³⁵ D. E. Cooper, *A Philosophy of Gardens*, Clarendon Press, Oxford 2006, s. 47–53.

úvaze se snaží doložit, že ačkoli se vnímání či oceňování atmosféry – ať už jde o zahradu, město či krajinu – může rozložit do analytického rozlišování konkrétních aspektů, které explicitně uchopujeme pomocí jednotlivých aktů vnímání, není tomu tak, že vnímání samo je z těchto součástí předchůdně složeno. Naopak Cooper ukazuje, ve shodě s výše uvedenými poukazy z oblasti psychologie, naratologie a filmové teorie, že naladění ve smyslu vnímání atmosféry při oceňování zahrad (ale i měst, domů, horských svahů, krajin atd.) je predispozicí, tzn. „není pouhou výchozí responzí, kterou vzápětí rychle nahrazuje vážnější způsob reflektující analytické pozornosti vůči jednotlivým rysům“,³⁶ nýbrž jedná se o zakoušení kvality, která je vůči právě jmenovaným aktům primární.

Cooper odkazuje na zkoumání prožívaného, zakoušeného prostoru ve *Fenomenologii vnímání* Maurice Merleau-Pontyho, resp. na jeho vzpomínku na první příjezd do Paříže.³⁷ Merleau-Ponty zde popisuje zkušenost, která není *složena* z „vjemů“, tj. z „kladení“ toho či onoho předmětu nebo z jejich lokalizace v prostorových vztazích. Spíše vzpomíná na zaznamenávání jednotlivých obličejů, kaváren, stromů, „vykrojených“ z celkového bytí Paříže a pouze stvrzujících určitý styl či určitý smysl tohoto města. Pouze na základě tohoto pole ‚latentního smyslu‘ přítomněného místem ‚vjemy vyvstávají jako explicitní akty‘.³⁸

Tento základní vhléd je aplikovatelný podle Coopera šířeji a platí nejen pro zahrady, nýbrž i pro města a krajiny. Naše prvotní zkušenost vychází nikoli z jednotlivých věcí a jejich vlastností, „zaznamenává spíše styl a atmosféru, smysl místa jako celku, který předchází pozornosti zaměřené na části, z nichž je konstituován“.³⁹ Původně to nejsou stromy, cesty či cokoli, co se přede mnou nachází, co je nejzjevnější. „Nejsou, jak píše Merleau-Ponty, ‚kladeny‘, nejsou učiněny předměty ‚explicitních aktů‘ pozorujícího vnímání. Má zkušenost atmosféry – způsob, jímž se mnou pole přítomnosti komunikuje – je též typicky ‚naladěna‘, afektivně zabarvena: styl místa je pocíťován jako přízračný, radostný, poklidný, hrozivý či jiný. Ale i tehdy, když k tomu nedochází, jedná se stále o atmosféru – nevýraznou a všední, s níž jsem původně ve spojení (*in communication*)“, „vysvětluje základní vazbu mezi naladěním a vnímáním atmosféry Cooper.“⁴⁰

Pokud se však potvrzuje neoddělitelnost naladění a „atmosférické“ kvality, v čem by měla spočívat ona „příhodnost“, ono „odpovídání“ nálady určitému pozadí či prostředí? Zjevně se nejedná o prvoplánovou užitečnost či účelnost, jakou vykazuje nespočet jiných explicitních pozornostních aktů, neboť nálady na nás, jak víme, „sestupují bez důvodu, zůstávají bez dovolení a odcházejí bez příčiny“.⁴¹ Důvodem této příhodnosti nejsou ani induktivní asociace spojené s daným místem: „Lze říci, že patřičné pozadí ‚sytí‘ naši náladu, prodlužuje ji, zatímco jiné pozadí, např. slunečné počasí, modrá obloha, lehký vánek, nás může z nálady vykolejit,“ píše Howarthová.⁴² Proč tedy určitá pozadí živí naši

³⁶ Tamtéž, s. 50.

³⁷ Srov. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologie vnímání*, OIKOYMENH, Praha 2013, s. 346; D. E. Cooper, *A Philosophy of Gardens*, viz výše, s. 49.

³⁸ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologie vnímání*, viz výše, s. 340.

³⁹ D. E. Cooper, *A Philosophy of Gardens*, viz výše, s. 50.

⁴⁰ Tamtéž.

⁴¹ J. M. Howarth, *Nature's Moods*, viz výše, s. 113.

⁴² Tamtéž, s. 114.

náladu, a tudíž je paradoxně vyhledáváme, zatímco jiná jdou proti ní a snažíme se z nich co nejrychleji utéct?

Nálady jsou často zmiňovány jako protipříklad teze, podle níž jsou všechny vědomé stavy záměrné a mají svůj předmět – člověk může být smutný či veselý, aniž by zde bylo něco konkrétního, co by tuto veselost či smutek spouštělo. Protože nelze specifikovat nálady vzhledem k jejich objektu – jako je tomu v případě diskurzivně zpracovaných emocí, vyvstává otázka, jakým způsobem jsou komunikovány, sdíleny, jakým způsobem je vyjadřujeme a rozpoznáváme, chceme-li je tedy udržet v rámci racionálního a snad i smysluplného diskurzu.

Podle Howarthové je zde oním specifikujícím faktorem určitý nepřímý druh reflexe, směřující nejdříve ven a posléze se vracející dovnitř – je to totiž právě vztah k prostředí, do něhož mají nálady tendenci se rozšiřovat. Je to tedy patřičné pozadí, které specifikuje naši náladu: „Odlišná pozadí jsou patřičná vzhledem k odlišným náladám a zčásti jsou tím, co vytváří (specifikuje) odlišné nálady.“⁴³ Pokoušíme-li se navzájem rozumět našim náladám, sdělovat si je, uchylujeme se podle Howarthové obvykle kvůli jejich uchopení k vyjádřením využívajícím jako prostředkujícího faktoru právě naše prostředí: „V různých náladách se nám svět jeví různě.“⁴⁴ Snažíme-li se tedy uchopit vlastní či cizí naladění, nejčastěji „popisujeme, jak se nám svět jeví.“⁴⁵ Nejedná se tedy pro nás o stavy existenciálně a kognitivně nedůležité. Rovněž Jan Patočka vidí v momentech tohoto druhu původní nerozlišenou jasnost o naší situaci: „Nerozlišenost v tomto fenoménu se vyjadřuje i slovem *nálada*. K tomu, jak se máme, patří celá šíře našich citů a pocitů, všechno v podobě prakticky nerozlišené. Nereflektujeme o této své situaci, neobjektivujeme ji. V náladě, aniž bychom něco objektivovali, je mnohem víc, je v ní něco jako duševní stav. Proto se nálada dá explikovat, je možno se ptát, proč je mi tak, vyjmout z toho, jak nám je, celou motivaci nálady. Každý nedovede rozumět své náladě.“⁴⁶

Můžeme předeslat, že tento směr úvahy odhaluje v našem krajinném prostředí nenahraditelnou oblast příležitostí pro tento druh interakce. Vnitřní, v pozitivním slova smyslu problematická struktura pojmu nálady narušuje vždy omezený prostor ustavených motivů a důvodů a její disperzní charakter otevírá naší pozornosti prostor našeho okolí, jenž zůstává při jednoznačně, neproblematicky předmětném, explicitním zaměření naší pozornosti nutně „mimo“. Tímto se však otevírá i možnost zaujetí nových perspektiv, a to nejen vůči krajinnému prostředí – je-li toto chápáno jako přirozený prostředkující faktor, potom se otevírá i možnost zaujetí nových perspektiv vůči nám samým jako specifická možnost sebeporozumění. Jakým způsobem však probíhá toto přecházení mezi základní vrstvou naladění a jednotlivé emoce vykazujícími objekty, mezi náladou místa jako celku a náladou jednotlivých stromů, potoků, či dokonce větru? Jak dále vykázat estetickou a zároveň v uvedeném smyslu kognitivní povahu paradoxního prožitku „nálad krajiny“?

⁴³ Tamtéž.

⁴⁴ Tamtéž.

⁴⁵ Tamtéž.

⁴⁶ J. Patočka, *Tělo, společenství, jazyk, svět*, OIKOYMENH, Praha 1995, s. 59. Za připomenutí této pasáže děkujeme Karlu Stibralovi.

IV. Pohyb vědomí, paradox rezonování a přibližování se limitům vizuality

Vraťme se však nejprve k výchozí otázce, co činíme v momentech, kdy aplikujeme na přírodu, krajinu či místo emoční termíny, a co je evidenční bází těchto výroků. Vyjeme od problému popření modalit „jakoby“ v souvislosti s prožíváním nálady v přírodě a poté přejdeme k obecnější úvaze o zvláštním charakteru tohoto prožitku. Howarthová ukazuje, že přírodním objektům nepropůjčujeme mentalitu, tedy intencionalitu, a že pokud například tvrdíme (tj. následně artikulujeme soud o našem prožitku), že je obloha rozhněvaná, tak ji takovou skutečně vnímáme. Modalita „jakoby“ tomuto prožitku není příznána, ale problémem pak zůstává, kdo vyjadřuje rozhněvanost, neboť „být rozhněvaný“, resp. rozpoznání, že je něco nebo někdo rozhněvaný, implikuje expresi.⁴⁷ Jak je tomu tedy s expresí u neživých entit?

Připomeňme, že Howarthová končí svou analýzu zvoláním: „Chceme-li porozumět povaze našich nálad a nálad přírody, významu přírody a našeho vztahu k ní, měli bychom se stát fenomenology.“⁴⁸ Pro jedno z možných vysvětlení se tedy na závěr obrátíme k otci transcendentální fenomenologie Edmundu Husserlovi, přesněji řečeno k paragrafu 50 *Karteziánských meditací*.⁴⁹

Sám název kapitoly poukazuje na relevanci pro naše tázání⁵⁰ – zprostředkovaná intencionalita je pravděpodobně ve hře právě u neživých entit, zkušenost cizího přiléhá k přírodním útvarům i situacím velmi těsně a analogičnost koresponduje s metaforickou exemplifikací v pojetí Nelsona Goodmana.⁵¹ Ve vztahu ke zkušenosti druhého Husserl uvádí: „Jistá zprostředkovanost intencionalit zde musí existovat, a to tak, že vychází ze spodní vrstvy primordiálního světa, která nám představuje určité spoluexistující jsoucno, které přesto není zde samo ve své původnosti, které se nikdy nemůže stát něčím, co je samo zde. Jedná se tedy o druh *spoluzpřítomnění*, o jakousi *aprezentaci*.“⁵² „Spodní vrstva“ zřetelně souvisí s hloubkovou strukturou, subexcitací a predispozicí k prožívání emocí, jichž jsme se dotkli v předchozí části. Ovšem to, že se nějaký expresivní symbol vykazuje, prezentuje jako přítomný a vypovídající, umožňuje neomezovat situaci apre-

⁴⁷ Jednou z možností, která ovšem nevede explanačně daleko, je pojetí metaforické exemplifikace Nelsona Goodmana: „To, co je vyjadřováno, je metaforicky exemplifikováno. Co vyjadřuje smutek, je metaforicky smutné. A co je metaforicky smutné, spadá pod přesunuté užití určitého označení koextenzivního s predikátem ‚smutný‘.“ N. Goodman, *Jazyky umění. Nástín teorie symbolů*, Academia, Praha 2007, s. 77. Metaforičností se nám do úvahy obloukem vrací jak možnost modalit „jakoby“, tedy nikoli doslovné, reálné vlastnosti, ale s ní také dva další faktory: mluví-li Goodman o exemplifikaci, expresi, reprezentaci, denotaci, vždy to je v souvislosti se symbolem. Neboli pokud obloha metaforicky exemplifikuje rozhněvání, činí tak ve funkci symbolu. A symbol může znamenat, označovat díky svému statusu symbolu, bez ohledu na původce. Rozhněvaná obloha jako symbol je pochopitelně osmyslena vnímatelem, ale na základě vodítek, která skýtá. Druhým faktorem je podobnost, protože metafora funguje na základě ikonicity mezi tenorem a vehikulem, tedy na bázi podobnosti v projevu, exemplifikaci či chování. Symbol se v našem případě zúží na estetický znak a podobnost nás zavede k samému jádru vztahování člověka ke světu. Estetickou recepci přírodního estetická však můžeme také podřadit pod prožitek něčeho neběžného, dokonce cizího, v mezím případě nepřátelského či zlověstného. Důležitá je zde cizost a to, jak se s ní člověk vyrovnává.

⁴⁸ J. M. Howarth, *Nature's Moods*, viz výše, s. 120.

⁴⁹ E. Husserl, *Karteziánské meditace*, Svoboda, Praha 1968, § 50, s. 105–107.

⁵⁰ Zprostředkovaná intencionalita zkušenosti cizího jako „aprezentace“ (analogická apercepce).

⁵¹ Srov. pozn. 47.

⁵² E. Husserl, *Karteziánské meditace*, viz výše, s. 105.

zence na setkání s druhým (člověkem), ale obecněji s jakýmkoli expresivním činitelem. Ostatně další analýza v téže kapitole zobecňuje a precizuje koncept analogické apercepce a roli podobnosti: „Jedině podobnost, spojující uvnitř mé primordiální sféry tamto hmotné tělo s mým hmotným tělem, může poskytovat motivační základ pro analogizující chápání prvního hmotného těla jako těla někoho jiného. Byla by to tudíž jistá podobnostní apercepce, což však v žádném případě neznamená závěr z analogie. Apercepce není závěr, není myšlenkový akt. Každá apercepce, v níž předem dané předměty nebo předem daný každodenní svět chápeme jediným pohledem tak, že zpozorujeme jej mu rozumíme, rozumíme bez nesnázi jeho smyslu s jeho horizonty, intencionálně poukazuje na *původní založení*, v němž se nějaký předmět podobného smyslu poprvé konstituoval (...). Každá zkušenost každodennosti pak v sobě skrývá analogizující přenesení původně založeného předmětného smyslu na nový případ, a to v anticipujícím chápání předmětu jako předmětu podobného smyslu.“⁵³

To, že lze přenést původně založený předmětný smysl, například expresi smutku u druhého nebo po zrcadlovém stadiu u sebe sama nejen na druhého člověka, ale ve sféře sémiózy i na symboly, primárně negenerované člověkem, není v rozporu s takto vymezeným konceptem analogizující apercepce. Pro pokračování této úvahy stojí za zdůraznění pole apercepce, od jednotlivého předmětu po každodenní svět. Sféra vynořování nálady v přírodě je totiž také analogicky ohraničená jednotlivým objektem (skála, strom, úsek potoka) na jedné straně a horizontem vizuálního světa, případně, jak uvidíme v závěru, téměř amorfním ohraničením nepojmového uchopování na straně druhé.

V našem případě můžeme předpokládat jistý typ celku či lépe horizontu segmentu světa, který exemplifikuje jistou náladu, a tento dílčí celek s proměnlivými hranicemi je celkem „osídleným“ přírodními objekty, lze tedy říci, že tvoří jistou množinu. Zůstane-li ještě na půdě fenomenologie, najdeme podrobnou analýzu apercepce množin v Husserlově spisu *Zkušenost a soud*: „Je tomu tak se všemi objekty produkovanými v predikativní spontaneitě: syntaktická objektivita je předkonstituována ve spontaneitě, ale pouze poté, co je zkompletována, se může stát tématem, její objektivita je pouze v retrospektivní aprehenzi. Kolektivní syntéza je noetickou jednotou vědomí, ale není jednotou objektu ve vlastním slova smyslu, tj. ve smyslu tematického objektu-substrátu. Sjednocující vědomí obsahuje mnohost objektů zahrnutých do jednoty, ale nikoli jediný objekt mající několik členů. Objekty jsou sjednoceny disjunktivně v množině, a množina je tedy originální objektivita, prekonstituovaná sjednocující činností, která spojuje odlišné objekty navzájem, aktivní uchopení této objektivitě spočívá v prosté zpětné aprehenzi toho, co bylo prekonstituováno.“⁵⁴

Základními složkami souboru či množiny ve smyslu predikativní objektivizace je zde „a“ coby přiřazování do jednoho celku a „odlišné“ ve smyslu typu vztahové syntézy. Pro prožitek krajinného estetična tento výměr odpovídá a můžeme předběžně říci, že „náladový“ okrsek krajiny tvoří, v souladu s až dosud řečeným, disjunktivní soubor s celostní kvalitou. Jednotlivé prvky množiny si zachovávají individualitu, ale jejich (estetické)

⁵³ Tamtéž, s. 107.

⁵⁴ E. Husserl, *Experience and Judgment*, Northwestern University Press, Evanston 1973, s. 246. Jedná se o kapitolu 61: „Množina jako další příklad objektivitě porozumění“.

uchopování je ovlivněno přináležitostí k celku, jeho náladou, která vzniká kolektivní syntézou a minimálně z pohledu estetické recepce se rozhodně jedná o zpětnou apprehenzi (v estetickém postoji) předchůdně pojímaného vágního celku.

Husserl tento náhled však dále upřesňuje: „Neexistuje tedy žádná originálně pasivně predikovaná množina. Pasivita může vytvořit pouze předpoklad, ale není nutné, aby množství objektů jako prekonstituovaných v disjunkci již bylo přístupné a vykonávalo svou kombinovanou afektivní sílu. Objekty mohou také vstupovat do tematického vizuálního pole jeden po druhém, a zatímco jsme zaměstnáni posuzováním toho, co již proběhlo, naplňují svým sledem popsané podmínky souboru. Jednota afekce je konstituována následně, zajišťuje cesty pro změnu zájmu, a jsou-li vynořující se objekty disjunktivní, soubor se vyjeví.“⁵⁵

V případě estetické recepce přírody Husserlův popis odpovídá observaci a postupnému vstupu jednotlivých výseků do vědomí. Estetická recepce nesporně není pasivní, ale naopak aktivní nejen na primární úrovni – navíc zde nastupuje reflektující poloha vědomí. Estetická množina je tedy výkonem reflektující mysli. Nálada coby jednota afekce opět odpovídá Husserlovu „scénáři“ i se zachováním disjunktivity složek emergentního celku, přičemž složky samy mohou, jak jinde Husserl dokládá, být podmnožiny (třeba úsek lesního potůčku).

Problémem ovšem zůstává, jak nálada jako zabarvení nebo dokonce převažující kvalita příslušného prožitku trvá (vznik jsme vyložili za pomoci konceptu analogické aprezentace a emergence souboru) a zůstává i při soustředění na jednotlivý objekt. Dalším faktorem žádajícím si vysvětlení je požadavek pohybu, který je pro analogickou aprezentaci, tedy metaforický přenos na neživá jsoučna, zřejmě nutný. Co když jsme v přírodní situaci, kde se „ani lísteček nepohne“? Domníváme se, že lze ukázat, že i taková krajina či scenerie může mít svou náladu. Pohyb bude v takovém případě zajištěn – jak uvidíme – pohybem vědomí.

Zůstaneme-li ještě u fenomenologického pohledu, lze odkázat ke studii o problematice prostoru Jana Patočky: „Vizuálně uzavírá, podává vždy mez, a to najednou, jako celek. Tato mez je ovšem sama o sobě nekonečná; není to tedy žádný předmět nebo konečný soubor předmětů, nýbrž nepřeborné, nevyčerpatelné nekonečno v zákrytu. Ale toto nekonečno je celé zde v jediném pohledu, celé je ke mně obráceno a přichází ke mně, obepíná mne... Stává se klenbou a budovou kolem mne, stává se pevným skloubením.“⁵⁶

Patočkův výměr poukazuje na hranici celku, v našem případě estetického celku, která umožňuje následnou objektivizaci, a tedy přisouzení nálady jako celostní kvality estetického objektu. Jedná se ovšem o objekt jiného typu, než je plně sjednocený estetický objekt v ohnisku aktivní a konstituující pozornosti, jak ho známe ze světa umění. Jaká modalita pohybu vědomí zde funguje? Jde o problém analogický vztahu ambientní a narativní dimenze prožitku přírodního estetického, ve sféře běžné vizuální percepce pak vztahu figura-pozadí. Při zaostření na jednotlivý disjunktivní člen množiny, která nese náladu, se tento člen vyděluje, stává se ohniskem pozornosti a noematickým pólem objektivizace a jako takový opouští množinu, opouští „náladový“ celek, který se

⁵⁵ Tamtéž, s. 247.

⁵⁶ J. Patočka, *Prostor a jeho problematika*, *Estetika*, roč. 28, 1991, č. 1, s. 23.

tím nutně musí modifikovat.⁵⁷ Najdeme ale v repertoáru aktů vědomí takový, který by umožnil zachování celku, jeho konstituci, aniž by ho paralelní pohyb fokuse a plně objektivizace nezrušil?

Martin Seel zkoumá ve své *Estetice jevení* prožitek rezonance, který, zdá se, splňuje uvedené požadavky a upomene na Husserlovu pasivní prekonstituci: „Při zaměření pozornosti k pouhému rezonování dochází k setkání s bezformovou realitou. Reálné, které je jinak vnímáno v té či oné formě a je mu připisán ten či onen význam, jeví se zde bez těchto forem a bez významů s nimi běžně spojovaných. Co bylo předtím lokalizováno v sociálním či kulturním řádu, co mělo předtím existenci, jež mohla být anticipována a fixována, se nyní ukazuje v předvýznamovém jevení. Tímto způsobem nastává pro vnímatele setkání s mezemi, kladenými na tvarování, pozorování a dostupnost světa – lze též říci setkání (čelení) s mezemi vlastního, unikátně historického, unikátně kulturního světa. Realita dosahuje projevování v neuchopitelné verzi.“⁵⁸

Zdá se, že Seel ohledává hranice onoho vizuálního, o kterém uvažoval Patočka a na kterých zřejmě spoluzníká prožitek nálady. Jako na většině hranic i zde dochází k paradoxům: „Paradox rezonování je v tom, že i když vnímatel ví, že se toho mnoho děje, zdá se mu nicméně, že nic nenastává – jako by se dělo pouze dění. Leč zřídka je tomu tak, že vůbec nic není rozlišitelné v rezonování: často se projevuje jako zastření rozlišitelného, jako nenadálá ztráta nebo změna tvarů, která znemožňuje sledovat s jistotou transformace, které se odehrávají. Rezonování (*resonating*) je tu vždy záležitostí míry; absolutní rezonování – udávání se (*occurence*) bez jakékoli stopy toho, co se udává, představuje limitní koncept.“⁵⁹

Můžeme předpokládat, že vznik a udržující prožitek nálady krajiny je umožněn přibližováním se k limitům vizuality, k limitům navyklých objektivizací skrze operaci párování a aktivizace aktů rezonování umožňuje přiblížit se těmto limitům. Estetická recepce krajiny v její uzavírající potenciální nekonečnosti tak může exemplifikovat i dosavadní limity recipienta a naznačit jejich možné překonávání.

Martin Seel v odlišné souvislosti uvažuje o zkušenosti moderního ovládnutí přírody, které v krátkém či dlouhém výhledu směřuje k omezení či destrukci samotného lidského života.⁶⁰ Máme-li se obloukem vrátit na počátek naší úvahy, souhlasíme se Seelem, že tato civilizační zkušenost nám v naší situaci dává o to větší důvod nahlédnout dvojí chybu. Za prvé omyl spočívající ve vytěšňování, opomíjení interakce mezi námi a krajinami, které obýváme a s kterými neustále vedeme zvláštní, avšak nezastupitelný druh výše popisovaného zdánlivě paradoxního dialogu. Opačným směrem pak lze snadno nahlédnout, že tam, kde se ztrácí příležitost k vedení takového dialogu, ztrácí se i tato specifická možnost sebepoznání. V tomto smyslu tedy potvrzujeme jinou cestou závěr, ke kterému dochází i Seel a který výstižně formuluje parafrází Augustinovy lamentace citované v úvodu naší studie: „A lidé podnikají cesty, aby se mohli diviti horským velikánům, obrovským vlnám mořským, mohutnému toku řek, širému oceánu a pohybům hvězd – a tím pečují o sebe samé.“⁶¹

⁵⁷ Srov. O. Dadejčík, V. Zuska, Více než příběh. Dvojdímní estetiky lesa, in: K. Stibral, O. Dadejčík, M. Peprník (eds.), *Kauza les. Environment jako estetický problém*, Vydavatelství Univerzity Palackého v Olomouci, Olomouc 2010, s. 163–205.

⁵⁸ M. Seel, *Aesthetics of Appearing*, Stanford University Press, Stanford 2005, s. 145.

⁵⁹ Tamtéž, s. 144.

⁶⁰ M. Seel, *Aesthetic Arguments in the Ethics of Nature*, *Thesis Eleven*, 1992, č. 32, s. 76–89.

⁶¹ Tamtéž, s. 81–82.

Poděkování

Tato studie vznikla v rámci Programu rozvoje vědních oblastí na Univerzitě Karlově č. P 13 *Racionalita ve vědách o člověku*, podprogram *Kultura jako metafory světa*, a za podpory grantového projektu „Problematika umění v myšlení Jana Patočky“ (GAČR P409/11/0324). Za cenné připomínky ke starším verzím této studie děkujeme prof. Olze Lomové, dále děkujeme za poznámky oběma recenzentům.

LITERATURA

- Adams Sitney, P., *Landscape in the Cinema: The Rhythms of the World and the Camera*, in: S. Kemal, I. Gaskell (eds.), *Landscape, Natural Beauty and the Arts*, Cambridge University Press, Cambridge 1995, s. 103–126.
- Aurelius Augustinus, *Vyznání*, Kalich, Praha 2006.
- Baensch, O., *Kunst und Gefühl, Logos*, roč. 12, 1923–1924, s. 1–28.
- Cooper, D. E., *A Philosophy of Gardens*, Clarendon Press, Oxford 2006.
- , *The Idea of Environment*, in: Cooper, D. E., Palmer, J. A. (eds.), *The Environment in Question*, Routledge, London and New York 1992, s. 163–178.
- Dadejík, O., *Prostor a prostředí: O aktualitě Patočkova pojetí zkušenosti prostoru, Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et Historica. Studia aethetica VI.*, 2013, č. 1, s. 71–88.
- , *Znovuzrození přírodní krásy: Ronald W. Hepburn, Estetika*, roč. 44, 2007, č. 1–4, s. 2–27.
- Dadejík, O., Zuska, V., *Více než příběh. Dvojdímenzionální estetika lesa*, in: K. Stíbrál, O. Dadejík, M. Peprník (eds.), *Kauza les. Environment jako estetický problém*, Vydavatelství Univerzity Palackého v Olomouci, Olomouc 2010, s. 163–205.
- Drever, J., *A Dictionary of Psychology*, Penguin, Harmondsworth 1960.
- Genette, G., *Narrative Discourse*, Cornell University Press, Ithaca 1980.
- Goodman, N., *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*, Academia, Praha 2007.
- Greimas, A. J., *Du Sens*, Seuil, Paris 1970.
- Hepburn, R. W., *Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty*, in: Williams, B., Montefiore, A. (eds.), *British Analytical Philosophy*, Routledge & Kegan Paul, London 1966, s. 285–310.
- , *‘Wonder’ and the Other Essays. Eight Studies in Aesthetics and Neighbouring Fields*. Edinburgh University Press, Edinburgh 1984.
- Howarth, J. M., *Nature’s Moods, The British Journal of Aesthetics*, roč. 35, 1995, č. 2, s. 108–120.
- Husserl, E., *Experience and Judgment*, Northwestern University Press, Evanston 1973.
- , *Karteziánské meditace*, Svoboda, Praha 1968.
- Merleau-Ponty, M., *Fenomenologie vnímání*, OIKOYMENH, Praha 2013.
- Patočka, J., *Prostor a jeho problematika, Estetika*, roč. 28, 1991, č. 1, s. 1–37.
- , *Tělo, společenství, jazyk, svět*, OIKOYMENH, Praha 1995.
- Platón, *Faidros*, OIKOYMENH, Praha 2000.
- Poe, E. A., *Poetry and Tales*, Literary Classics of the United States, New York 1984.
- Ricœur, P., *Teória interpretácie a pribytok významu*, Archa, Bratislava 1997.
- Seel, M., *Aesthetic Arguments in the Ethics of Nature, Thesis Eleven*, 1992, č. 32, s. 76–89.
- , *Aesthetics of Appearing*, Stanford University Press, Stanford 2005.
- Smith, G. M., *Film Structure and the Emotion System*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.
- Špínka, Š., *Duše a krása v dialogu Faidros*, OIKOYMENH, Praha 2009.

LANDSCAPE'S MOODS

Summary

This article is concerned with the question of how the aesthetic experience of the landscape is important for us. The authors start from J. M. Howarth's 'Nature's Moods' (1995), that is, from her analysis of the utterances with which we attributed moods or emotional states in general to individual things and processes or to landscapes as whole entities. In the first and the second part of the article, the two authors go through the possible solutions to the paradoxical nature of these claims, and revise them. In the third and the fourth part, the authors explain them further on the basis of the phenomenological or phenomenologically oriented inquiries of Edmund Husserl, Jan Patočka, David E. Cooper, and Martin Seel. The chief aim of the article is to identify the particular cognitive values of the qualities to which this type of claim relates and to assess to what extent it is reasonable to call them aesthetic qualities.

UMĚNÍ V PROSTORU A PROSTOR V UMĚNÍ: PATOČKOVO POJETÍ PROSTOROVÝCH UMĚNÍ

MILOŠ ŠEVČÍK

I. Úvod

V následující studii se pokusíme prozkoumat Patočkovu tematizaci vztahu umění a prostoru, a to zejména těch umění, o kterých Patočka hovoří jako o prostorových. Podrobnější průzkum Patočkových názorů na toto téma nebyl dosud proveden, přestože tyto názory představují důležitou součást Patočkovy koncepce umění a dovolují lépe porozumět tomu, jaký význam Patočka umění přičítá. Vyjdeme od Patočkova pojetí prostoru jako strukturálního momentu bytí. V prostoru je dáno zahrnutí i odstup, prostor tedy znamená „původní uvnitř“, kterým je člověk zařazen do souvislosti význačných vztahů. Význačným vztahem je především oslovení ve vztahu já a ty, které představuje centrum prostoru, ale i vztah já k periférii. Do souvislostí personálních vztahů klademe Patočkovu pojetí sochařství a ukazujeme, že Patočka sochařství pojímá jako vyjevení předmětného charakteru já a odhalení tvořivého prosazování vůči přírodě. Sochařská díla zobrazující člověka působí dojmem druhého já, se kterým se nacházíme v trojdimenzionálním, i když neskutečném prostoru. Dále poukážeme na Patočkův rozbor souvislosti smyslových polí, jejichž protikladností a skloubením je doložena personální stavba prostoru. Rozdíl a sounáležitost sochařství, architektury i malířství se dá vyložit na základě vztahů kinesteticko-taktilního pole a pole vizuálního. Sochařská díla dokumentují naši schopnost vykročovat do prostoru a prozkoumávat ho, architektonická díla dokumentují to, že jsme uzavřeni do vizuálního horizontu, který dokládá platnost našeho „původního uvnitř“. Z této danosti našeho bytí vycházejí dějiny společného vývoje architektury a sochařství, o kterých můžeme hovořit jako o disciplínách umělecky zpracovávajících na straně jedné vnitřek a na straně druhé vnějšek. Původní uvnitř napodobuje malířství a podává ho především uvnitř prostoru vytvořeného architekturou. Malířství je však především to, co ukazuje samotnou podstatu prostoru, kterou je odstup, prázdnota. Ukazuje skrytost, díky níž se všechno odkrývá. Tuto odkrývající skrytost v malířství spatřuje Patočka jako samotnou skutečnost bytí.

II. Prostor jako moment bytí

Ve svém článku „Úvahy nad Readovou knihou o sochařství“ (1969) Patočka navazuje na vybrané aspekty koncepce sochařství, kterou Herbert Read předložil ve svém

pojednání „Art of Sculpture“ (1956). Toto pojednání obsahuje „plodné jádro“, říká Patočka, ukazující, že sochařství má svůj vlastní obor, ve kterém není nahraditelné jiným uměním, a že toto plodné jádro je obklopeno podstatnými tématy stojícími za hlubší průzkum.¹ Těmito tématy, kterými se Patočka chce zabývat, jsou „vznik a vývoj sochařství“, „vztah sochařství k architektuře a malířství“, problém „základního sochařského“ námětu, „význam prostoru v sochařství a architektuře“, podání hmotné masy s její tíží a kompaktností a otázka „podání pohybu“. Je však zapotřebí říci, že Patočkův průzkum těchto témat samozřejmě opouští přístup a zaměření zastávané samotným Readem. V řadě ohledů je Patočka vůči Readovým předpokladům značně kritický. To se týká zejména samotného Readova vymezení podstaty sochařství. Patočka poukazuje na to, že Read konstatuje, že sochařské dílo představuje trojdimenzionální předmět v prostoru. To ho vymezuje vůči malířství, i když nikoli vůči architektuře, dodává Patočka. Readovo bližší určení rozdílu mezi sochařstvím a malířstvím se však Patočkovi už jeví jako nepřijatelné. Read zdůrazňuje, že sochařství je „uměním haptického prostoru, prostoru zpřístupněného hmatem“.² Patočka poukazuje, že Read přisuzuje sochařství kvality přístupné „toliko *ohmatávání*, dotýkání ve vlastním smyslu“. Malířský prostor je naproti tomu vizuální, přístupný jen zrakem. Patočka upozorňuje, že Read vychází z předpokladu, že spojení mezi „taktilním“ a „vizuálním“ prostorem je dáno výhradně „asociativně“ a že takový předpoklad vychází ze „skladiště starého senzualismu“.³

Patočka považuje takový způsob rozlišování mezi jednotlivými uměními za nesprávný. Je velice zavádějící brát za základ odlišnosti jednoho umění od druhého „myslový obor“ – například hmat nebo zrak – dodávající tomuto umění „materiál“.⁴ Například sochařství nabízí obdobně jako malířství výhradně materiál zrakový, jeho výtvořiny nejsou určeny ke skutečnému ohmatávání. Za mnohem vhodnější považuje Patočka zvolit za základ klasifikace jednotlivých umění jejich specifický způsob vztahování k prostoru a času, tedy k „extázím“ za všechno jednotlivé, dané“ a zároveň „jimi otevřené“,⁵ jejich způsob transcendence. Patočka zdůrazňuje, že umění se k prostoru – a času – vztahuje bytostně, protože je pokusem založit lidský život na „bytostných kořenech“, na vztahu k „bytí“, a nikoli jen na vztahu k jsoucnům. Existovat ve výslovném vztahu k bytí však znamená „*bydlit, obývat svět*“. Obývat však může člověk jediné v „budování“. Lidský život je v podstatě budováním, vztahem k prostoru, a umělecké dílo – zvláště dílo sochařské, architektonické nebo malířské – se výslovně vztahuje k prostoru, a výslovně tedy zakládá naše budování. Patočkova připomínka etymologického vztahu příbuznosti slov „býti, bydlet, budovat“ naprosto zřetelně dokazuje inspiraci Heideggerovým pojednáním „Budovat, bydlet, myslet“ (1951), ve kterém je tato etymologie zdůrazněna. Heidegger tu poukazuje, že lidské „bydlení“ znamená „budování“, které „pečuje“, a bydlení, které „zřizuje budovy“.⁶ Bydlení jako budování však vždy umožňuje „vpuštění“ prostoru do bydlení člověka.⁷

¹ Zde a dále srov. J. Patočka, Úvahy nad Readovou knihou o sochařství, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, OIKOYMENH, Praha 2004, s. 441.

² Tamtéž, s. 442; srov. H. Read, *The Art of Sculpture*, Bollingen Foundation, New York 1961, s. 49.

³ Srov. J. Patočka, Úvahy nad Readovou knihou o sochařství, viz výše, s. 443.

⁴ Srov. tamtéž, s. 449.

⁵ Zde a dále srov. tamtéž, s. 450.

⁶ M. Heidegger, *Bauen, Wohnen, Denken*, in: M. Heidegger, *Gesamtausgabe*, Band 7, *Vorträge und Aufsätze*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 2000, s. 150.

⁷ Srov. tamtéž, s. 159.

Ve studii „Úvahy nad Readovou knihou o sochařství“ Patočka dále konstatuje, že prostor je „strukturální moment *byti*“,⁸ tedy toho, co člověka jako bytost vztahující se k vlastnímu životu umísťuje do celku jsoucná, a to díky tomu, že ho zároveň od jednotlivých jsoucných, která do tohoto celku jsoucná náleží, „distancuje“. Prostor je strukturální moment tohoto „umísťujícího distancování“, na základě kterého se věci mohou stát jevy, mohou se stát „zjevnými“. Jedině na základě tohoto umísťujícího distancování je dána veškerá „zjevnost“. Velice obdobně rozebírá Patočka problematiku prostoru už ve studii „Prostor a jeho problematika“ (1961). Patočka tu určuje, že prostor je zapotřebí pochopit jako „vztahování k univerzu, k veškerenství bytostí“ umožňující zařazení bytosti do tohoto univerza.⁹ Vztah, kterým je prostor založen, není prostorový vztah, tedy vztah uvnitř prostoru. Původní vztah zakládající prostor je vztah, kterým se subjekt včleňuje do celku věcí a zároveň se z tohoto celku vyčleňuje. Je to vztahování, kterým subjekt je. Je to „původní a prvotní uvnitř či ve“, kterým je subjekt zároveň „*mimo* i *v*“. Je „*mimo*“, díky kterému se subjekt může zařadit nějakým způsobem do sítě vztahů, protože teprve díky tomuto *mimo* se jakákoli souvislost vztahů může objevit, a je to zároveň „*v*“, díky kterému je už subjekt do sítě vztahů začleněn. Toto původní uvnitř má podobu naprosto odlišnou od objektivně pojatých vztahů. Má tak rysy kvality a působivosti, nemá charakter přesného pořádku a jednoznačné lokalizace, kterou se vyznačují geometricky pojaté vztahy. Je to uvnitř univerza, se kterým jsou spojeny spíše v rozdílech intenzity než extenzity. Spočívá spíše v „závislosti na jiných bytostech“ a v určitém „přimíšení sebe do věci a věci do sebe“ než v menším či větším odstupu vůči bytostem a přesném vymezení hranic sebe a věci. V těchto formulacích můžeme rozeznat inspirace některými Heideggerovými úvahami. Za blízkou můžeme považovat zejména Heideggerovu koncepci vztahu pobytu k celku jsoucího z pojednání „Co je metafyzika?“ (1929). Heidegger tu hovoří o „situovanosti“ nálady, kterou jsme postaveni, situováni do „jsoucná v celku“.¹⁰ V „základním“ naladění „úzkosti“ se člověku odhaluje jsoucnost v celku takovým způsobem, že se člověku „vymyká“. Toto odhalení jsoucnosti v celku se děje „společně“ se zjevností bytí.

Blízkost k některým Heideggerovým úvahám ostatně ukazují i jiné Patočkovy formulace z této studie. Můžeme poukázat na to, že v *Bytí a čase* rozebírá Heidegger prostorovost jako „apriori“ lidského pobytu určeného jako „bytí ve světě“.¹¹ Bytí ve světě je prostorové, přičemž prostor je „*umísťování*“, uvolňování „příručního jsoucná“, se kterým může pobyt zacházet a ve kterém se může „fakticky orientovat“. Prostorovost díky „světové celistvosti“, kterou je charakterizována, vždy artikuluje „souvislost veškerých v praktickém ohledu vykazatelných míst“.¹² Svět vždy „odkrývá prostorovost“ jako takovou souvislost. Patočka obdobně jako Heidegger poukazuje na to, že původní uvnitř – kterým svět v Patočkově pojetí z určitého hlediska je – podává prostorovou souvislost, na základě níž se člověk vztahuje k předmětům a zachází s nimi. V jeho pojetí „původní uvnitř“ diriguje všechny vztahy ke skutečnostem, vymezuje to, co je „blízké či vzdálené“, a podává „předběžné porozumění jsoucným“, kterými jsme oslovováni a se kterými se

⁸ Zde a dále srov. J. Patočka, *Úvahy nad Readovou knihou o sochařství*, viz výše, s. 450.

⁹ Zde a dále srov. J. Patočka, *Prostor a jeho problematika*, *Estetika*, roč. 28, 1991, č. 1, s. 16.

¹⁰ Srov. M. Heidegger, *Co je metafyzika?*, OIKOYMENH, Praha 1993, s. 49–51.

¹¹ Zde a dále srov. M. Heidegger, *Bytí a čas*, OIKOYMENH, Praha 1996, s. 136.

¹² Srov. tamtéž, s. 128–129.

vyrovnáváme.¹³ Původní uvnitř znamená přítomnost „schématu“, díky kterému rozumíme jednotlivostem, jež splňují nějakou funkci v životním rozvrhu subjektu, jež v životě subjektu představují prostředek či účel. Patočka s využitím Husserlova termínu poukazuje, že toto schéma je „světem našeho života“, původní uvnitř tedy znamená „uvnitř světa či ve světě“, tedy původní „dispozici pro kontakt“ s jednotlivostmi, se kterými v životě „vcházíme ve styk“. Toto „uvnitř světa či ve světě“ jako celkový vztah ke jsoucímu, tedy jako celkový vztah k „dispozici pro kontakt“ s jednotlivými jsoucími, musí však obsahovat i poukazy k možnostem získání konkrétních kontaktů, doplňuje Patočka. Původní uvnitř je tedy „rozhledem po možnostech a vztahem k možnostem“. Můžeme tedy říci, že původní uvnitř určuje to, jaké možnosti kontaktu si můžeme vybrat a jaké můžeme ponechat stranou. Původní uvnitř určuje to, jaké možnosti jsou k dispozici, jaké můžeme použít, nebo naopak můžeme nepoužít. Svět ukazuje, se kterými jsoucny můžeme do kontaktu vstoupit, i když samozřejmě nemůžeme v jednom okamžiku realizovat stejnoměrný kontakt se všemi jednotlivými dostupnými jsoucny, se kterými můžeme do kontaktu vstupovat.

Vraťme se však k problému rozlišování mezi jednotlivými uměními. Patočka upozorňuje na to, že to, že některá umění spíše zdůrazňují celek jsoucna, k němuž se děje transcendování, jiná umění spíše událost transcendování, na základě kterého celek jsoucna vyvstává.¹⁴ Tato odlišnost umožňuje oddělit umění převážně prostorová od umění převážně časových. Pevnějším prostorovými uměními jsou sochařství, architektura a malířství, převážně časovými uměními jsou hudba a poezie. Patočka však zdůrazňuje, že toto rozlišení je platné skutečně jen „převážně“, protože hudba a poezie nejsou ve skutečnosti zbavené vztahů k prostoru. I tato umělecká díla evokují prostor, a dokonce vytvářejí i „zvláštní autonomní“ prostor, ve kterém se rozvíjí jejich vlastní podání schématu, jímž je svět, dodává Patočka.¹⁵

Převážně prostorová umění jsou mezi sebou spojena úzkými vztahy, které však rozhodně neznamenají identitu jejich „podstaty“.¹⁶ K prostoru se vztahují navzájem odlišným způsobem. Architektura má se sochařstvím společné to, že obojí vytváří reálné předměty v reálném prostoru. Architektura ale prostor „uzavírá“, kdežto sochařství prostor „obsazuje“, architektura tedy znamená „prázdný prostor“, kdežto sochařské dílo zůstává „bytostně kompaktní“. Malířství na rozdíl od architektury prázdný prostor iluzivně podává, případně tuto iluzivnost odmítá. Na rozdíl od sochařství podává malířství kompaktní předměty jedině prostřednictvím „imaginární průmětové perspektivy“ nebo „řady perspektiv“.¹⁷ Patočka poukazuje na to, že od této „perspektivní nereality“ je trojrozměrný sochařský výtvar – a dodáváme, že také výtvar architektonický – osvobozen a nabíží

¹³ Zde a dále srov. J. Patočka, *Prostor a jeho problematika*, viz výše, s. 16–17.

¹⁴ Zde a dále srov. J. Patočka, *Úvahy nad Readovou knihou o sochařství*, viz výše, s. 451.

¹⁵ Můžeme v této souvislosti poznamenat, že zkušenost s prostorovými uměleckými díly naopak zahrnuje poukaz k času. Odkazujeme v této souvislosti na závěry, ke kterým dochází Vlastimil Zuska ve svém pojednání *Temporalita metafor. Časovost estetického znaku* (1993), ve kterém se ostatně také odvolává na Patočku. Zuska tu konstatuje, že přechod do „estetického regionu“ obecně vyvolává „časovou diskontinuitu ve vnitřním časovém vědomí“, „deautomatizaci recepce časových informací“ a „nástup vertikálního času“, ze kterého jsou reflektována prošlá časová data původně daná v „naivním názoru“. Srov. V. Zuska, *Temporalita metafor. Časovost estetického znaku*, Gryf, Praha 1993, s. 64.

¹⁶ Zde a dále srov. J. Patočka, *Úvahy nad Readovou knihou o sochařství*, viz výše, s. 451.

¹⁷ Srov. tamtéž, s. 443.

to, co tuto „nekonečnost perspektiv“ drží pohromadě. K otázce reálnosti či nereálnosti sochařského prostoru a jeho vztahu k fiktivnímu prostoru malířskému, o kterém na rozdíl od sochařského prostoru hovoří Patočka také jako o prostoru „imaginárním“, se však musíme vrátit.

III. Personální prostor a sochařství

Ve studii „Prostor a jeho problematika“ Patočka poukazuje na to, že původní uvnitř má „centrum“ a „periferii“.¹⁸ V centru se nachází já a ty, oslovující a oslovovaný, a toto centrum je obklopeno periferií. Já je nejvlastnější původní uvnitř, oproti ty je já vnitřnější. Je to aktivní středisko, ke kterému se ty, tedy jiný subjekt, případně objekt, obrací. Je to nejvnitřnější „odpovídající, jednající, pohyblivé já“. K tomu jednání a odpovídání je však zapotřebí oslovení, to se dostává od „ty“. V přítomnosti se otevírá oslovovací výjev, výjev „podstatně osobní a dramatický“, říká Patočka. Ze souvislosti výjevu vystupuje druhá osoba, „nejá“, tedy ty. Tato druhá osoba zaujímá celé popředí výjevu a oslovuje mě. Ty je „oslovující a názorný“. Od tohoto ty získává já „vlastní určitost“. K vlastní tělesnosti se já vztahuje prostřednictvím tělesnosti ty. Původně je předmětně dáno ty a já je výhradně dáno jako to, čemu je dáno ty. Vykonávající a prožívající já je původně samo sobě „skryté a neurčité“, zatímco ty se mu ukazuje v „předmětných a jasných určenostech, vlastnostech, vztazích a momentech“. Od druhého, od předmětu získává já minimum vlastní určenosti, díky kterému se „cítí zařazené do skutečnosti, do této homogenní souvislosti“. Patočka poznamenává, že sami sobě „nejsme nejdříve a bezprostředně blízcí“, že „k sobě se dostáváme přes druhého“, poznáváme sebe a v určitém smyslu se konstituujeme teprve „před jeho zrakem“, a díky tomu, že ho uznáváme jako „vzor“ a přijímáme jeho „vliv“.¹⁹ V této souvislosti Patočka ukazuje, že přes podstatnou nezaměnitelnost funkcí bytostí, kterými jsou já a ty, existuje možnost určité výměny mezi já a ty, zaměnitelnosti bytostí. Já na sebe může hledět jako na ty, může a dokonce musí umět sebe „přijímat zvnějšku jako druhého“. Teprve v takovém pohledu zvnějšku si uvědomuje sebe samo jako předmět, konstituuje se jako předmět a přijímá vliv druhého na sebe. Patočka upozorňuje, že tato dvojitost našeho já je založena v jeho tělesnosti. Já jsoucí uvnitř je zároveň „tělesné já“, a je tedy postižitelné jako ty. Tělesnost umožňuje „reciprocitu“ a „symetrii“ mezi já a ty, protože já chápe ty jako jiné já, kterému se já jeví jako ty.

K tomu centru původního uvnitř, kterým je já a ty, vždy přísluší „ono“, tedy periferie. Mezi ty a ono existuje výměna, přechod, protože periferie může vstoupit do centra a centrum se odsunout na periferii. Já a ty jsou původními formami blízkosti, kdežto ono je formou odstupu či vzdalování. Původní uvnitř tedy znamená „prastrukturu“ osobního kontaktu „já–ty–ono“, s ní je subjekt vždy už obeznámen, když rozvíjí jakoukoli zkušenost.²⁰ Je to „praforma“ původního uvnitř. Tato praforma umožňuje já pohlížet na sebe jako někoho druhého, tedy jako na ty, nebo dokonce jako na ono, tedy jako na něco, co je přítomné, i když neoslovuje. Vzhledem k reciprocitě mezi já a ty a výměně mezi ty

¹⁸ Zde a dále srov. J. Patočka, *Prostor a jeho problematika*, viz výše, s. 17.

¹⁹ Zde a dále srov. *tamtéž*, s. 18.

²⁰ Zde a dále srov. *tamtéž*.

a ono na sebe já dokáže – za určitých okolností – pohlížet jako na ono. Toto ono se však samozřejmě může stát ty, oslovit. V Patočkově pojetí, kterým se budeme dále zabývat, takové nahlédnutí sebe jako ono nebo jako ty, jímž jsem zároveň osloven, a to ve vytvořeném předmětu, obstarává sochařství.

Patočka ukazuje, že na periferii našeho původního uvnitř je vždy ono jako „neindividuované“, „poslední horizont“, který se „proměňuje v individuované jsoucno teprve oslovením“.²¹ Periferie původního uvnitř představuje „nediferencovanou plnost“, „nezvládnutelnou část univerza“, „nerozlišený zákryt“, ve kterém individua splývají. Toto splnutí, tato plnost a přesila univerza se uzavírá nad každým oslovením, nad každým sblížením a sdružením. Jako takové je ono součástí původního uvnitř, je zataženo do rozhovoru se zvládnutým, a to formou obrany před přesilou nezvládnutelného, případně formou převodu nezvládnutelného v už zvládnuté, „vlastní“, „sdružené“. Ono se tedy dělí na to, co je sdruženo s já, a na to, co s já sdruženo není, co zůstává „cizí, lhotejné, nebo dokonce nepřátelské“. Ono se tedy dělí na my a vy. My představuje „sdružení a blízkost“, vytváří se jako „harmonie, skloubení, vzájemné sehrání“ osob a věcí, jejich „vzájemné doplnění v pevnou stavbu“. Vy doplňuje toto sdružení jako cizota, představuje směřování k „nadjednotlivému, všeobjímajícímu obsahu“. Tato „prázdnota“ nezvládnutého obsahu univerza je nezbytná k samotnému navázání vztahu mezi já a ty, protože rozehrání a fungování tohoto vztahu znamená především překonání této prázdnoty, odstupu, který je samotným principem původního uvnitř. Částečné překonávání tohoto odstupu a navazování vztahu já a ty je „sdruženost“ my. Prastruktura osobního kontaktu, kterou je původní uvnitř, „obnažuje ve fenoménech oslovení stránku uvnitř, kterou je „budování“. Patočka říká: „Bytostná prostorovost jsoucna spočívá v oslovení a budování.“²² Toto budování znamená sblížování a zároveň uchovávání vztahu k tomu, co je v odstupu. Původní uvnitř je tedy celkem afektivních vztahů blízkosti a cizoty, sblížování a vzdalování. Prostorovost je založena jako afektivní, jako sounáležitost harmonie a nezvládnutelného.

Značně obdobně přibližuje Patočka tuto praformu personálního charakteru bytí v prostoru také ve zmíněné studii „Úvahy nad Readovou knihou o sochařství“. Naše bytí v prostoru má svou zvláštní personální strukturu s jádrem, kterým je dramatické setkávání a utkávání „ty-já, vy-my“, a „neurčitou periferií“.²³ Tato struktura všechny jednotlivosti teprve „zakládá, otevírá a umožňuje“. Už jsme ostatně upozornili na to, že Patočka považuje původní uvnitř, kterému tuto strukturu musíme přiznat, za strukturální moment bytí. Patočka tu však také upozorňuje, že umění vyzvedá vnitřně-dramatickou povahu bytí, a tedy prostoru. „Vyzvedá“ ji a nechává promlouvat, konfrontuje člověka s „měřítkem“, kterým je bytí. Umění činí zjevným základ našeho „budování“, základ, na kterém je nakonec postaveno to nejbanálnější i to nejvyšší v životě. Dovoluje člověku teprve působit v prostoru, protože „rozestírá“ jeho „dimenze“. Toto bytí v prostoru se však buduje „historicky odlišně“, a to v závislosti na vztahu k celku jsoucna. Charakter tohoto vztahu se nedá konstatovat zvnějšku, je přístupný výhradně zevnitř, protože samo bytí, na základě kterého se celek jsoucna ukazuje, není něco „hotového“, ale „událost“ zakládající povahu veškerého „dramatu“, „konfliktnosti“, ale také veš-

²¹ Tamtéž, s. 20.

²² Tamtéž, s. 23.

²³ Zde a dále srov. J. Patočka, Úvahy nad Readovou knihou o sochařství, viz výše, s. 451.

kerého „naplnění a osmyslení“, to znamená – můžeme doplnit – harmonie, ale také odcizení.

Do souvislosti těchto úvah o personálním založení prostoru v oslovení ve vztahu já a ty a v souvisejícím budování založeném na výměně perspektiv mezi já a ty a realizovaném ve sbližování se s cizotou nepochybně náleží i formulace Patočkova pojetí významu sochařství. Patočka ve studii „Úvahy nad Readovou knihou o sochařství“ zdůrazňuje, že základem významu skulptury je „*nutnost* člověka exteriorizovat se, proměňovat se v objekt“,²⁴ kterým člověk pro sebe původně není. Původně je člověk pro sebe dynamickým proudem, který reaguje na okolní věci, nejhojněji a nejpůvodněji však na lidské sociální prostředí, kterým je obklopen.²⁵ Dynamika tohoto proudu má podobu „já–ty–ono“. Ty nemá podobu stejně prožívaného dynamického proudu, i když dynamickým proudem je. Jedině jiná dynamika může moji vlastní dynamiku „zarážet, stimulovat, dirigovat“. Ty je tu však také jako předmět, moje dynamika je tedy dynamika vůči předmětům. Tvořivým zásahem člověka do předmětů je práce. Prostřednictvím práce člověk zajišťuje svou pozici, je „mocnějším a bezpečnějším“ a zejména „zlidštuje přírodu“. Zlidštěná příroda je „člověk přešlý zevnitř navenek“. Předmět prošlý lidskýma rukama je syntéza subjektu a objektu, „já a ono“, jakési „kvazi–ty“. Patočka upozorňuje na to, že tuto skutečnost si člověk neuvědomuje původně pojmově, ale „aktivně a obrazně“, v syntéze já a ono, v kvazi–ty, kterým je postava vytvořená lidskýma rukama, to znamená v sochařském díle. Prvotním uvědoměním si toho, že „vlastní bytí přechází tvorbou do objektu“, je sochařské dílo. Můžeme tedy říci, že sochařství umožňuje uvědomění si vlastní předmětnosti a zároveň také uvědomění si výsledku lidského zásahu do přírody. Takovýto dvojitý význam sochařství předpokládá Patočka, když říká, že dílo zajišťuje „objektivaci“ já a že také „skutečným přechodem“ zevnitř navenek je „metamorfóza“ já v předmět. Jsme v podstatě „přechodem do vnějšku“ a „hluboký význam skulptury“ spočívá v umožnění uvědomění si této skutečnosti. Zároveň však přechod do vnějšku – sochařská tvorba – vytváří já, kterým je předmět, to znamená předmět, jímž bylo já v okamžiku tvorby sochařského díla. Toto druhé a už neexistující já se jeví jako neskutečné ty. Patočka říká, že „skulpturální objektivace“ vytváří „já, které je věc, či spíše věc, která byla já, k níž patří aktuálně já jiné než mé já; ale jiné já než mé aktuální, je-li dáno v aktualitě, je ty“.²⁶ Sochařské dílo ukazující člověka jako přechod zevnitř do vnějšku zároveň – na základě tohoto přechodu samého – vytváří druhé já, nyní však už neexistující, vytváří tedy neskutečné ty, se kterým je já v centru společného prostoru. Rádi bychom upřesnili, že Patočka předpokládá, že společný prostor, ve kterém se já se sochou nachází, není samozřejmě iluzivní ve smyslu iluzivnosti malířského prostoru založeného v plochém výtvaru, a je to tedy v určitém smyslu prostor skutečný, protože je skutečně třídimenzionální. Jeho realita je však nicméně nevyhnutelně kvazi–realita odpovídající kvazi–realitě ty sochy. Dá se tedy také říci, že prostor sochy není za skutečný divákem považován. Jestliže tedy

²⁴ Tamtéž, s. 444.

²⁵ Zde a dále srov. tamtéž, s. 444–445.

²⁶ Tamtéž, s. 444. S těmito Patočkovými vyjádřeními týkajícími se sochařství rezonuje obecná koncepce „dialogu sebereflexe v estetické distanci“, kterou Vlastimil Zuska vyjadřuje nejúplněji v pojednání *K estetice XX. století. Mimesis, fikce, distance* (1996). V souvislosti se svou koncepcí ostatně Zuska relevantní Patočkova vyjádření opakovaně zmiňuje. Srov. V. Zuska, *K estetice XX. století. Mimesis, fikce, distance*, Gryf, Praha 1996, s. 99, 103–104.

Patočka poukazuje na to, že sochařský prostor je „reálný“, zatímco malířský prostor je „imaginární“, můžeme říci, že z pohledu diváka uměleckého díla jsou oba tyto prostory stejně imaginární, přestože divákovy možnosti odhalování součástí tohoto prostoru, možnosti pohybu v těchto prostorech jsou samozřejmě rozdílné. A jestliže Patočka říká, že sochařství umísťuje diváka do „společného prostoru“ se sochou, musíme doplnit, že v diváckém zážitku uměleckého díla sochařství je společným prostorem jedině prostor imaginární.

Patočka tedy zdůrazňuje, že sochařství směřuje ke vzbuzení dojmu přítomnosti druhé bytosti v její „trojrozměrné svébytnosti“.²⁷ Ve skulptuře běží především o navození vztahu k druhé „reálné trojdimenzionální bytosti“,²⁸ říká také Patočka. K dosažení tohoto sochařského dojmu je nezbytná přítomnost autonomní dynamické reality „společně se mnou ve společném reálném prostoru“, která mi kyne, abych se před ní zastavil, a která působí „dramatickým dojmem druhého já, vyvýšeného do monumentality a vyrvaného okamžitosti“.²⁹ K této monumentalitě náleží pohyb i klid, protože klid je „modalitou“ pohybu. Dvojice pohyb a klid náleží bytostně k sochařství, protože bytostně přísluší k živé bytosti, kterou sochařství znázorňuje. Tato dvojice tedy náleží k „nadokamžité, vnitřní povaze, pratypu“ živé bytosti a sochařství tuto povahu ukazuje.³⁰ V jednotlivých pratypech ukazuje sochařství příslušnou podobu pohybu, ukazuje například, že k dravci náleží „skok“ a k člověku „vztyčení a krok“. Sochařská tvorba tedy proměňuje prchavé v trvalé, odpoutání se od nepodstatného, redukování „na bytostné, na prasíly vyjádřené v pratyvech“. Patočka v této souvislosti říká, že „skulptura je bytostně hledáním prázdkladu, archetypu“.³¹ V sochařství se odehrává „transsubstanciacie v trvalé, protože bytostné“.³² Sochařství obvykle zdůrazňuje „podstatu oproti jevu“. Sochařství obvykle vyzvedá podstatu skrytou za jevy, to, co je trvalé za proměnlivostí jevů, to znamená „aspektů“ věcí. Patočka poukazuje na to, že skulptura jako transformace do trvalosti nastoluje „problém podstaty a jejího zpodobení“. V sochařství se ukazuje toto podstatné, tedy „strukturální, stavebné, základní“, to, co je „kostrou, formou“ ve smyslu silové rovnováhy, „mechanismem“. To se ukazuje například na některých „skulpturních portrétech“ a „hluboce výrazových skulpturních realizacích“ z doby renesance, ale i na některých moderních sochařských výtvorech, například na výtvorech „kubistických a postkubistických“. Přesto však jsou i jiné možnosti sochařství, naznačuje Patočka.³³ Existuje sice pojetí „strukturálnější“, které směřuje převážně k „podstatě a struktuře“ jsoucen, existuje však také pojetí „malířštější“, které se zaměřuje poněkud více na „jevy“, tedy na aspekty jsoucen. To je pravděpodobně základní stylový rozdíl uvnitř sochařství.

V souvislosti s postižením vlastních možností sochařství, kterými je směřování k „trvalému, věčnému a podstatnému“,³⁴ přijímá Patočka názory Adolfa Portmanna a poukazuje na to, že existuje prastruktura, ze které vyrůstá celá imaginativní činnost

²⁷ J. Patočka, Úvahy nad Readovou knihou o sochařství, viz výše, s. 445.

²⁸ Tamtéž, s. 446.

²⁹ Tamtéž, s. 445.

³⁰ Zde a dále srov. tamtéž.

³¹ Tamtéž.

³² Tamtéž.

³³ Zde a dále srov. tamtéž, s. 448.

³⁴ Srov. tamtéž, s. 445.

člověka a na které se tato činnost „buduje“.³⁵ Tato prastruktura je základní tvar fundovaný v „hereditárních strukturách našeho organismu“. Na tento tvar člověk reaguje naprosto typicky, a to už od raného dětského věku, úsměvem. Jako „hereditární základ“ je sice tento tvar velice „volným“ fundamentem představivosti, jeho základní rysy se však zachytit nepochybně dají. Patočka říká, že „je to ovál s hladkým čelem, dvěma očima, nosem“. Takový tvar, archetyp lidského obličeje, realizují kykladské skulptury stejně dokonale jako Brancusiho sochařského portréty. Patočka konstatuje, že k podstatě sochařství náleží tato zvláštní „afinita“ k archetypu, k podstatě, to představuje cosi „specificky sochařského“. To, co v lidských instinktivních strukturách vystupuje výhradně jako „schematická“ realita, je v sochařském díle učiněno samostatně stojící, nezávislou věcí. Toto osamostatnění však nevystihuje termín „stylizace“. Význam sochařství nespočívá ve stylizaci, tedy ve „smyslově“ vnímatelné zákonitosti utváření uměleckého díla, protože realizace archetypu směřuje „za smyslový zjev do hloubky lidské představivosti“, apeluje tedy na to, co se ze smyslově daného „odvodit“ nedá. Dodáme však, že přestože sochařství vždy směřuje k podstatám, zachycení určité podstaty se v jednotlivých sochařských dílech navzájem liší. Tato odlišnost je nevyhnutelná vzhledem k tomu, že podstata existující v „hloubkách lidské představivosti“ je „schematickou realitou“, která je v díle „realizována“, která je tedy teprve v díle učiněna konkrétní. Schéma se může realizovat odlišnými způsoby, způsob realizace není do schématu jako schématu vepsán. Takovéto pojetí vztahu mezi archetypem jako schématem a realizacemi v uměleckých dílech ostatně do značné míry potvrzuje i samotný Patočka, když se ve svém pojednání „Úvod do Husserlovy fenomenologie“ (1965) dotýká vztahu „podstatného“ k modernímu umění. Moderní umění podává řadu příkladů „variace ve fantazii“, kterou se dospívá k podstatnému, například na základě proměn zobrazení obličeje ukazuje ty rysy, které jsou od obličeje neodmyslitelné.³⁶ Samo podstatné se tedy nachází mimo realizace fantazijních variací v jednotlivých dílech.

Můžeme celkově konstatovat, že Patočka sice s podstatnými rysy Readova vymezení sochařství nesouhlasí, určitý průnik názorů těchto autorů na specifčnost sochařství však nepochybně existuje. Skulptura je skutečně třídimenzionální těleso v reálném nebo spíš kvazireálném prostoru, ve kterém je společně s divákem. Je to kompaktní, celistvá masa a jako taková nabízí „nevyčerpatelnost“ perspektiv pohledu na ni. Její „hmotnost a váha“ je „polárním napětím“ sdružena s představou pohyblivosti,³⁷ a to zejména ve smyslu zachycení trvalé podstaty pohybu. A dá se dokonce říci, že Patočka souhlasí s Readovým vyjádřením, že sochařství je haptickým uměním. Patočka však zdůrazňuje, že tuto „haptičnost“ je nezbytné správně vymezit. Poukazuje na to, že se sochařství vztahuje k „přirozenému nazírání“ a že základní důležitost má fakt, že přirozenou součástí haptického oboru je to, že je „neodlučitelný od pohybu vlastního těla“, od kinestézie a skutečného pohybového jednání.³⁸ V haptickém oboru nehrají nejdůležitější roli hmatové dojmy, dojmy drsnosti, hladkosti, tvrdosti, měkkosti a podobně, ale „pohyby aktuální a vizuální“, tedy „pohybová imaginace“. Do pohybů jsou dojmy zasazeny

³⁵ Zde a dále srov. tamtéž, s. 448, srov. A. Portmann, *Biologie und Geist*, Rhein-Verlag, Zürich 1956, s. 133–149.

³⁶ J. Patočka, Úvod do Husserlovy fenomenologie, in: J. Patočka, *Fenomenologické spisy II*, OIKOYMENH, Praha 2009, s. 52.

³⁷ J. Patočka, Úvahy nad Readovou knihou o prostoru, viz výše, s. 443.

³⁸ Zde a dále srov. tamtéž, s. 447.

jako odpovědi na „explorační otázky“ obvykle vyvolané samotnými pohyby. Sochařství však dodává především dojmy zrakové, tedy obdobně jako malířství. Skulptura je tudíž bytostně hapticko-dynamická, to znamená založená na zvláštním vztahu subjektu a objektu, na „jejich vzájemném dynamickém vyrovnání“, na „tendenci samostatné bytosti k jiné samostatné bytosti“.³⁹ Sochařství však zůstává bytostně uměním optickým, a nikoli skutečně hmatovým, tedy založeným na ohmatávání, zdůrazňuje Patočka. Zrak „ve vztahu ke skulptuře funguje *hapticko-dynamicky*“, jako „součást kinetického tíhnutí do reálné hloubky“.⁴⁰ V takovém tíhnutí se zrak musí s plochami vyrovnávat jako s „překážkami“, které je zapotřebí obcházet a nahlížet za ně. Ve vztahu k malířskému výtvaru funguje zrak naopak „*symbolicky-interpretativně*“, to znamená, že se pohybuje v „imaginární hloubce“ plošného průmětu, se kterým nemá promítaná realita cokoli společného. V případě sochařství se zrak zaměřuje na to „podstatné, základní, stavebné, strukturní“, a to na rozdíl od malířství, ve kterém jsou obvykle nabízeny jevy, to znamená předměty z určitých vybraných aspektů a ve vybraných optických podmínkách. Zobrazování prostřednictvím aspektů a v konkrétních podmínkách přibližuje malířství proměnlivosti, se kterou spojujeme naši běžnou zkušenost. Z toho vyplývá určité „příbuzenství“ sochařství s haptickou oblastí. To do určité míry ospravedlňuje i Readův pohled na sochařství jako haptickou, taktilní uměleckou disciplínu. Ve skutečnosti však není v sochařství podstatné to, co je haptické, a to zejména ve smyslu odkazu na taktilní zkušenost, ale naopak bývá haptické, to znamená strukturní, to, co je podstatné,⁴¹ upřesňuje Patočka.

IV. Architektura smyslových polí a hmotná architektura

Rádi bychom nyní zdůraznili, že Patočka poukazuje na to, že sama struktura našeho vněmového života vykazuje něco analogického výše zmíněné dualitě architektonického a sochařského,⁴² tedy dualitě ohraničování prostoru a jeho obsazování. Skulptura vychází z kinesteticko-taktilního smyslového pole, protože kinesteticko-taktilní prostor znamená „pronikání“, zatímco architektura vychází z vizuálního smyslového pole, protože vizuální prostor „uzavírá“. Jestliže se zaměříme na otázku smyslové konkretizace charakteru prostoru, kterým je „původní uvnitř“, můžeme říci, že zejména z těchto dvou polí se utváří prostor. Přestože původní uvnitř není ani výhradně a dokonce ani původně strukturou smyslovosti, jelikož rozdíl blízkosti a vzdalování nezávisí na smyslové percepci, dá se sama smyslovost vysvětlit vztahem k původnímu uvnitř. Patočka konstatuje, že původní uvnitř není „funkcí smyslovosti“.⁴³ Sama smyslovost však představuje „určitou strukturu původního uvnitř“.⁴⁴ Neboli: uspořádání smyslových polí odpovídá prastruktuře původního uvnitř.

Podrobně se této záležitosti věnuje Patočka ve studii „Prostor a jeho problematika“. Patočka tu nejprve poukazuje na to, že „principem“ budování smyslových polí je osobní

³⁹ Tamtéž.

⁴⁰ Zde a dále srov. tamtéž.

⁴¹ Srov. tamtéž, s. 446.

⁴² Zde a dále srov. tamtéž, s. 451.

⁴³ Zde a dále srov. J. Patočka, Prostor a jeho problematika, viz výše, s. 19.

⁴⁴ Tamtéž.

prostor původního uvnitř.⁴⁵ Pole kinesteticko-taktilní „ilustruje“ základ našeho přechodu od já k ty, základ, kterým je naše tělesnost. Patočka říká, že směr mého tělesného pohybu k ty se děje do „neohraničeného prázdna“. Kinesteticko-taktilní pole je neohraňované, je to hledání a tápání, které se sice dobírá určitého předmětu, určitého ty, ale jedině v „rozevírajícím se okruhu“. Toto pole pokračuje do „bezmezna“, do „ztracena“. Ty se v jeho okruhu rozpouští v ono, se kterým se však v taktilně-vizuálním poli já nedokáže „sdružit“, „přivtělit se“ k němu. Vizually je stavěné opačně. Dimenze hloubky je sice ve vizuálním poli stejně původně přítomná jako v poli kinesteticko-taktilním, také ve vizuálním poli se ty dává v hloubkové dimenzi, v odstupu, tato hloubka však ve vizuálním poli na rozdíl od pole kinesteticko-taktilního přechází vždy do názorně přítomného horizontu. V horizontu je vizuálně uzavřeno, má svou „mez“. Tato mez je však zároveň nevyčerpitelná, není to předmět nebo konečný soubor předmětů, je to „nekonečno v zákrutu“. Toto nekonečno je podáno v jediném pohledu, toto bezmezno „přichází“ v jediném pohledu k subjektu, „objímá“ ho a „dopadá“ na něho. Vizualní horizont představuje „klenbu a budovu“ obklopující subjekt, je „pevným skloubením“. Toto skloubení znamená neosobní „ono“, kterým je všechno pohlceno, ale může znamenat také přívětivější „ty“, do kterého ono přechází a se kterým se já sdružuje v „my“.

Zatímco taktilní kontakt na základě tělesného pohybu je „zmocňováním se věcí“, má vizuální přítomnost charakter „daru“. Zatímco kinesteticko-taktilní obor znamená možnost tělesného kontaktu subjektu a věcí, znamená vizuální obor prázdny prostor podaný najednou. Zatímco v kinesteticko-taktilním poli je prázdno oblast, kterou subjekt až „dobrodružně“ prochází, a se kterou se tedy setkává jedině ve svém pohybu, znamená vizuální pole „klidově přítomné prázdno“ jako podmínku oslovení, samotného „otevření“ osobní dimenze. Patočka poukazuje i na to, že taktilně kinestetické pole znamená prostor, ve kterém je „země“ oporou vztyčeného těla. Zároveň se však toto tělo subjektu vzpíná k nebeskému prostoru, se kterým se subjekt setkává ve vizuálu. A toto vizuální pole náležející v podstatě nebeského prostoru naopak prostřednictvím nezbytně „přítomné subjektivní perspektivy“ odkazuje ke vztyčenému tělu.

Patočka upozorňuje na to, že „stavba základních smyslových polí“ ukazuje korespondenci v opozici.⁴⁶ Je poukazem na to, že v základě života je tendence vstoupit do „kontaktu s věcmi, zakotvit mezi věcmi, připoutat se k jejich stavbě, „vbudovat“ se, „vklínit“ se do jejich už hotového zaklínění“, to znamená tendence „stavět“, „architektonická“ tendence „v nejzákladnějším smyslu“. Patočka dále říká, že taktilně-vizuální korespondence je prvotní „architektura“, ta je projevem „budovací tendence“ realizující se v „osobním prostoru“, kterým je prostor blízkosti a vzdálenosti, bezpečí a cizoty, tedy prostor afektivní. „Materiální architektura, budova“ je až prodloužením, konsekvencí této tendence, této „myšlenky“ vyplývající z „prvotního uvnitř“ naší existence, z vložení do smyslových polí jako „oblasti původního kontaktu se světem“, do „oblasti oslovení jsoucný“. Tato tendence vede člověka k přimknutí se k „přátelsky otevřenému okrsku jsoucný“, kterým je my. Jádrem domova je „my“, my je výsledek budovací tendence, kterou člověk vstupuje do „přátelského vztahu s celkem jsoucný“, a do budované harmonie zapojuje blízké, to znamená oslovující „ty“, ale i vzdálené, „cizí a daleké“, „nezvládnuté a snad i nezvládnou-

⁴⁵ Zde a dále srov. tamtéž, s. 22–23.

⁴⁶ Zde a dále srov. tamtéž, s. 23–24.

telné“, kterým je „neindividuovaný horizont“. Tato harmonie, toto životní uspořádání, se však plně realizuje až v domě. Z vědomí této možnosti plné realizace životního pořádku ostatně pochází celá lidská fascinace „budovami a prostorem“ a „tropické rašení básnických obrazů čarujících budováním“.⁴⁷

Na rozdíl a vzájemnou sounáležitost vizuálního a kinesteticko-taktilního pole poukazuje Patočka také ve zmíněné studii „Úvahy nad Readovou knihou o sochařství“. Patočka tu říká, že v kinesteticko-taktilním prostoru tihneme k pohybu před sebe, zatímco optický prostor je daleký a „přichází“ k vnímajícímu jako to, co uzavírá.⁴⁸ Je-li architektura uměním uzavírajícím prostoru, dodává Patočka, ukazuje se, že „architektonické *cítění*“ nemůže člověku prostě chybět. Člověk se k architektonickému citění, tedy k pocitu uzavřenosti, vztahoval vždy, původně však představoval uzavírající optický horizont samozřejmě zarámování, „neosobní horizont hapticky-dynamického dramatu“. Předmětem výslovného formování, to znamená formování architektonického, se však optický horizont stal teprve později, ve skutečné budově, v prvé řadě v chrámu. Nicméně i toto neosobní, samozřejmě zarámování je natolik důležité a působivé, že dává teprve vlastní význam prototypu chrámu, kterým je kamenný monolitický monument, o němž Read píše jako o společném kořeni architektury i sochařství.⁴⁹ Patočka zdůrazňuje, že monolitický monument je původně středem sakrálního prostoru, místem, na kterém se „všeobjímající magická síla“ horizontu „vtěluje v názorný základ pořádku lidského života“. Kamenný monolit tedy nemá význam jako izolovaný předmět, ale jako to, co je zásadně ve vztahu k „optické periférii“. Tato periferie se do něho „vtěluje“ a obdařuje ho svou „mocí“.

Tomuto sakrálnímu významu pohybu vtělení horizontu do středu prostoru se Patočka na obecnější rovině věnuje ve zmíněné studii „Prostor a jeho problematika“. Patočka poukazuje na to, že budovací tendence obsažená už v pohybu prvotního osobního prostoru k „trvalejšímu pořádku“ nabývá „nové, extrémně vyhrocené podoby“ v „sakrální transsubstanciaci“.⁵⁰ Sakrální transsubstanciace podchycuje původní budovací tendenci a vychází jí daleko vstříc, dává jí však „vrcholně objektivní“ výklad. V sakrální transsubstanciaci se budovací tendence „prvně uvědomuje“, je už vědomým „budováním univerza“. V sakrální transsubstanciaci se však toto budování nejeví jako dílo člověka, protože samotná „světová, všeobjímající periferie“ se „z vlastní iniciativy a svobody“ prosazuje do středu našeho uvnitř. Sakrální transsubstanciace znamená, že se toto absolutno projevuje, ukazuje se člověku a uspokojuje jeho potřebu po „absolutním smyslu“ orientace.⁵¹ Její podstatou je to, že to, co bylo cizí a skryté, je postaveno do středu. Znamená to, že „v podstatě skrytá a všeobjímající povaha periferie“ je tu „evokována a položena do centra“. Vzhledem k tomu, že toto všeobjímající rozhoduje o všem objatém, o všem „individuálním a konečném“, je tomuto všeobjímajícímu věnována mimořádná pozornost.

⁴⁷ Tamtéž, s. 24.

⁴⁸ Zde a dále srov. J. Patočka, *Úvahy nad Readovou knihou o prostoru*, viz výše, s. 451–452.

⁴⁹ Srov. H. Read, *The Art of Sculpture*, viz výše, s. 4.

⁵⁰ Zde a dále srov. J. Patočka, *Prostor a jeho problematika*, viz výše, s. 24.

⁵¹ Zde a dále srov. tamtéž, s. 24–25. Patočka v těchto souvislostech odkazuje na myšlenky Mircei Eliadeho z pojednání *Posvátné a profánní* (1956). Můžeme říci, že Patočkovy formulace skutečně Eliadeho poukazy v mnohém evokují. Týká se to zejména Eliadeho koncepce sakrálního stanovení „středu“ prostoru, zdůraznění významu kulturního „pilíře“ nesoucího univerzum i pojetí domu a posléze chrámu jako „obrazu“ univerza a „napodobení“ díla bohů. Srov. M. Eliade, *Posvátné a profánní*, OIKOYMENH, Praha 1996, s. 18–47.

A proniká-li toto všeobjímající a rozhodující, tedy absolutno, do centra, je celý svět uspořádán ve vztahu k tomuto centru. Dochází k celkovému „rozvržení“ jsoucna v „jednotě prostorové rozlohy“. Celkový rozvrh rozděluje jsoucno na sakrální a neposvátné, a to vzhledem k příslušnosti nebo naopak distanci k posvátnému okrsku. Základní důležitost má to, co je posvátné, to je „obdařené vyšším smyslem“ a má „silnější charakter samotného bytí“. Naproti tomu neposvátná oblast v sobě zahrnuje „oslabené a jakoby upadlé, odumírající jsoucno“. V sakrální transsubstanciaci se budování reguluje ve smyslu „určitého celkového rozvrhu a pojetí“. Toto sakrální pojetí absolutní orientace samozřejmě navazuje na fenomén orientace v oslovení a tendenci budování afektivního a osobního prostoru. Z hlediska sakrální transsubstanciace se však role člověka v budování naopak jeví jako „podřadná, mizivá, imitativní a neiniciativní“. Patočka upozorňuje na to, že v afektivním prostoru nevzniká my na rozdíl od prostoru sakrálního z moci „absolutní“, ale z „relativní“ moci člověka a věcí, ke kterým se člověk přidružuje a „zakotvuje“ se v nich. Afektivní prostor má v porovnání se sakrálním prostorem, jenž představuje jeho „speciální a nesmírně významný případ“,⁵² odlišnou strukturu. Afektivní prostor nemá absolutní centrum, i když k vytvoření takového centra směřuje. Má tedy určitou „afinitu“ k sakrálnímu prostoru, na rozdíl od něho je však jeho centrum, kterým je my, zásadně provizorní a ohrožené. V sakrálním prostoru je centrum od zbytku prostoru nepřekročitelně odděleno. Tato heterogenita, která je „nezbytná k životnímu pořádku“, je zajišťována a obnovována rituálem.⁵³ Rozrůznění na sakrální a profánní je „přirozeným pokračováním“ budovatelské tendence, která vyplývá z kinesteticko-taktilně-vizuální korespondence, tedy z „prvotní architektury“, a která se prosazuje v jevech osobního prostoru, jako je zakořenění, orientace a tendence k „my“, a dále i v tvorbě skutečných příbytků a nakonec i domů, tedy v tvorbě materiálních afektivních prostorů.⁵⁴

Sakrální pochopení prostoru má však nesmírný budovatelský význam, upozorňuje Patočka. Můžeme pozorovat, že po celá dlouhá „staletí vzniku a trvání vysokých civilizací“ platila „sakrální orientace architektury“, a to ve stavbách veřejných i soukromých. V této době jsou chrámy „příbytky boží“ a domy „obrazy univerza“.⁵⁵ Za dobu trvání vysokých civilizací označuje Patočka obvykle dobu předdějinnou,⁵⁶ můžeme však doplnit, že uvedená orientace architektury zůstává do značné míry platná i v době dějinné, například v době trvání křesťanské civilizace. Samozřejmě, že výsledky pohybu sakrální transsubstanciace v různých obdobích jsou navzájem odlišné. Svět se v těchto výsledcích buduje rozdílnými způsoby. Například v dórském chrámu je „světské, božské zde mezi námi“, zatímco v gotickém prostoru je „transcendentní svět zde“.⁵⁷ Patočka také dodává, že sekularizovaný svět obdržel z těchto období ohromné dědictví, ke kterému může dále „příčleňovat a přidávat“.

Dodáváme také, že omezovat realizaci pohybu sakrální transsubstanciace na díla architektury by bylo značně reduktivní. Je nepochoybné, že také některá sochařská

⁵² J. Patočka, *Prostor a jeho problematika*, viz výše, s. 23.

⁵³ Srov. tamtéž, s. 25.

⁵⁴ Srov. tamtéž, s. 26.

⁵⁵ Zde a dále srov. tamtéž.

⁵⁶ Srov. J. Patočka, *Kacířské eseje o filosofii dějin*, in: J. Patočka, *Péče o duši III*, OIKOYMENH, Praha 2002, s. 47.

⁵⁷ Srov. J. Patočka, *Úvahy nad Readovou knihou o sochařství*, viz výše, s. 451.

a malířská díla v určitém smyslu plní roli stanovení centra univerza a určení vztahů panujících v jeho prostoru.

Ke schopnosti architektury budovat svět se Patočka vyjadřuje i ve svém pojednání „Hegelův filosofický a estetický vývoj“ (1966). Patočka tu poukazuje na to, že architektura snad ze všech umění nejlépe dokazuje, že umělecké dílo především skutečně „spoluvytváří svět“, ve kterém žijeme.⁵⁸ To se ukazuje už díky tomu, že architektura vybavuje naše prostředí „nejcharakterističtějšími předměty“, jež toto prostředí „ovládají“, jež představují jeho „dominanty a orientační body“. Mnohem blíží hlubokému smyslu architektury je však to, že „vytváří styl našeho života“, „tvarově prostorové předznamenání“ pohybu našeho konkrétního života. Toto „vyhmátnutí pratvarů“, díky kterému je ustaven celkový styl života jako způsob porozumění skutečnosti, má ostatně architektura společné s užitymi uměními.⁵⁹ Díky tomuto tvarově prostorovému předznamenání v architektuře dostávají teprve svůj smysl jednotlivé složky našeho prostředí, „lidské i přírodní“, utváří se krajina, „nebesa“, „oživující“ řeky, místa „bezpečí“ a místa „ohrožení“.⁶⁰ Díky němu získává smysl to, co je „přístup a vzdálenost“. Patočka však také tady připomíná, že nehlubší význam architektury zřetelně, frapantně ukazují především sakrálně orientované architektury. Například egyptská architektura prostřednictvím ohromných „nekropolí“ umísťuje doprostřed „malé a nahodilé reálné skutečnosti“ mnohem „mohutnější zásvěť“, ke kterému se člověk „vždy vztahuje“ ve svém „prodlévání u přítomného“. V monumentální egyptské architektuře je tedy předvedena „věčnost“, kterou přítomné předměty nemají. Je však nepochybné, že tato věčnost předvedená v nekropoli znamená hlavní orientační úběžník, kterým byl formován tehdejší svět.

V kontextu úvah o původní sakrální orientaci architektury může Patočka přijmout Readův náhled, že architektura a sochařství vycházejí ze stejného kořene, kterým je monolit sakrálního významu.⁶¹ Read se domnívá, že společným základem architektury a sochařství je monument, původně kompaktní a neorganický. V monumentu je vytesána či vytvořena schránka určená k uchování „taktilního“ obrazu božstva. Ve vývoji monumentu se tato dutina postupně rozšiřuje, vytváří se prázdný prostor, a vzniká tedy architektura. V Readově pojetí je tudíž „skulptivní“. Vlastní architektonické cítění, tedy smysl pro vnitřní prostor a smysl pro jeho umělecké utváření, však vzniká až mnohem později, v římské architektuře. Prázdnota architektonického prostoru je dvojího typu: tematická a netematická. V řeckém chrámu je netematická, pozornost je upřena na kompaktní součásti chrámu. V římském chrámu je tomu naopak, pozornost je upřena na uzavřený vnitřní prostor. Patočka poukazuje na to, že Readem vylíčený společný vznik a vývoj sochařství a architektury probíhá mezi polárními protiklady a zároveň korelátu vnitřku a vnějšku. Výše zmíněná korespondence v opozici mezi polem optickým a polem kinesteticko-taktilním má tedy i význam vývojový. Patočka shrnuje, že Read pojímá monument jako prvotní vnějšek, ve kterém je vyhloubena schránka uchováající idol. Tato schránka se postupně rozšiřuje a je schopna pojímat oltář a zvětšený obraz božstva, případně

⁵⁸ Zde a dále srov. J. Patočka, Hegelův filosofický a estetický vývoj, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, viz výše, s. 301.

⁵⁹ Srov. tamtéž, s. 302.

⁶⁰ Zde a dále srov. tamtéž.

⁶¹ Zde a dále srov. J. Patočka, Úvahy nad Readovou knihou o sochařství, viz výše, s. 451–452; zde a dále srov. H. Read, *The Art of Sculpture*, viz výše, s. 6–10.

i hrobku nebo její kultické atributy. Vnějšík provázející rozšiřující se vnitřek je sochařsky vyzdobován. Tato sochařská výzdoba vyzdobuje totální, celý povrch, jako je tomu v případě indických chrámů, nebo se soustřeďuje jen na určité součásti stavby, na tympanony a metopy, jako je tomu v případě řeckých chrámů, a ostatní součásti nechává propracované jen „abstraktně, geometricko-staticky“. V pozdní římské a prvokřesťanské architektuře vzniká vnitřní prostor jako primární výtvarný element, ze kterého se stavba koncipuje. Stavba v této době začíná vyrůstat z celkového pojetí vnitřního prostoru. Vnější sloupová výzdoba přechází ve stavbách toho období dovnitř a obsazuje vznikající vnitřek a jeho objímajícímu pozadí vytváří „nezbytné konkrétní popředí“. Románská architektura využívá tyto principy a vytváří dokonalou rovnováhu mezi skulptivním a architektonickým elementem ve výtvarném projevu. V gotickém výtvarném projevu – dodává Patočka už samostatně – je vnitřek architektonického prostoru, vnitřní prostorová koncepce vertikálně rozvinuta a poukazuje „za“ jakékoli „uzavření prostoru do sebe“.⁶² Na základě takového rozvinutí vnitřku opět vzniká problém výzdob rozměrnějšího vnějšku, obdobně jako v situaci rozšíření původní monolitické schránky. Obrovité rozměry vnějšku vynucují řešení obdobné indickému, renesanční architektura naopak obnovuje s určitými modifikacemi řešení použité na řeckých chrámech.

V této souvislosti Patočka poukazuje na to, že Readem představovaný společný vznik a vývoj architektury a sochařství předpokládá něco, co Read nezmiňuje a zmínit nemůže, protože to není ani výsledek umělecké tvorby, ani výsledek „lidského díla“ obecně.⁶³ Už jsme se zmínili o Patočkově poukazu na zásadní význam vztahu monolitu k optické periférii, a tedy k architektonickému cítění, které vyplývá z uzavření do této periferie. Patočka říká, že tato periferie všechno „uzavírá, obepíná a obsahuje“, je smyslově přítomná, zároveň je však „nevyčerpatelná“, ztrácí se v „neurčitu“ a znemožňuje jakoukoli svou kvalifikaci. Tato „uzavřenost“ do názorně dané neuchopitelnosti se zásadně liší od každého fyzického uzavření, protože mu podstatně schází vnějšík, je tedy čistým vnitřkem beze vztahu k jakékoli „vnější stránce“.⁶⁴ Už jsme poukázali na to, že architektonické cítění této uzavřenosti je předpokladem vzniku architektonického prostoru jako „výtvarného elementu“. Architektonický prostor vzniká, když je vizuální horizont přenesen dovnitř toho, co bývalo monolitem. Celé toto imitací vzniklé uvnitř nadále už architektonického díla, konkrétně chrámu, se rozvíjí společně s jeho vnějškem. Rozvoj architektury – a s ní také sochařství – můžeme tedy chápat jako „harmonickou krystalizaci“ vyrůstající z vizuálního horizontu.⁶⁵

Patočka zdůrazňuje, že celé architektonické a sochařské „vlnění mezi vnitřkem a vnějškem“ popisované Readem je ukotveno v „prapůvodním, prvním „uvnitř““. To je „smyslově realizováno“ v nezbytné vrstvě našeho vnímání, kterou je optické „uzavření prostoru“.⁶⁶ Ukazuje se, že umělecká tvorba navazuje na to, co rozhodně není lidským výtvozem. Díla architektury i sochařství jsou „ukotvena“ v původním uvnitř, jsou „odpovědí“ na ně. Patočka však připomíná, že opticky podané uvnitř se v podobě obrazu zapojuje do „výkyvového pohybu“ mezi vnějškem a vnitřkem, tedy výkyvového pohybu vývoje architektury a sochařství. Patočka ukazuje, že „obraz je optická periferie“, která z pozice „všezavírající hranice“, optického

⁶² J. Patočka, Úvahy nad Readovou knihou o sochařství, viz výše, s. 453.

⁶³ Zde a dále srov. tamtéž.

⁶⁴ Srov. tamtéž, s. 452.

⁶⁵ Srov. tamtéž.

⁶⁶ Zde a dále srov. tamtéž, s. 453.

horizontu přesídluje dovnitř. Před pohybem ustupující hranice optického horizontu se tedy jako obraz dostává dovnitř materiální architektury a její vnitřek otevírá, ať už v iluzivním zobrazení reality nebo v popření takového zobrazování směrem k vnějšku.

V. Malířství ve vztahu k tajemství prostorového odstupu

Už jsme poukázali na to, že v Patočkově pojetí je základní charakteristikou prostoru kontakt v odstupu, neboli příslušnost v distanci. Tato charakteristika prostoru je vykázána v jeho prázdnotě. Už jsme také uvedli, že zatímco v kinesteticko-taktilním poli je prázdno oblast, do které dobrodružně vykračujeme, ve vizuálním poli je prázdno klidově přítomno. Ve vizuálním poli je prázdno samotnou „podmínkou setkání se s předmětem“. Ve vizuální je tedy daný „prostor v silném smyslu“, odlišný od kinesteticko-taktilní posloupnosti.⁶⁷ Z Patočkova vymezení povahy malířství je zřejmé, že prostor jako podmínka setkání se s předměty a prostor v silném smyslu je podáván především v malířství, i když se takovéto zachycení prostoru nepochybně určitým způsobem týká i ostatních výtvarných disciplín.

V souladu s výše představenými Patočkovými názory na rozdíl mezi výtvarnými a ostatními uměními poukazuje Patočka ve studii „Problematika filosofie dějin umění u Václava Richtera“ (1970) na to, že prostor je element, kterým disponují v první řadě výtvarná umění, zatímco ostatní umění jen „druhotně“.⁶⁸ Patočka tu dále zdůrazňuje, že prostor není zachytitelný jen jako předmět, protože znamená to, „co zjevuje“, a nikoli to, „co je zjevováno“. Zároveň se však „projevuje“ na zjevovaném jeho „zařazením“ do celkového rozvrhu a souvislosti, kterou je „svět“. Na prostoru „ukazuje bytí“ svou dvojitou tvář „tajemství a problému“. Zatímco tajemství je „nevyčerpatelné“, problém je vždy z určitého hlediska řešitelný a z tohoto hlediska „pořádá a zpřehledňuje“ realitu. Prostor v nejpůvodnějším smyslu je však „něco nejsoucího, distance, „prázdno“, se kterým se ve jsoucnu „nemůžeme setkat“, není „zachytitelné“ ve věcech, a to přesto, že je dáno společně s lidským životem.⁶⁹ Výtvarný umělec podává výtvar, ve kterém je vždy původně zachycen, ve kterém je „utvářen“ prostor. Patočka poukazuje v této souvislosti na to, že s problémem prostoru se tedy výtvarný umělec potýká podstatně, nikoli náhodně, například ve vztahu k výběru námětu. Prostorem se výtvarný umělec zabývá v samotném „svém chování“, „všeobecně, v ustavičnosti procedury“ vlastní umělecké disciplíny. Umělecké chování je však vždy zároveň „otevřené“, to znamená, že předpokládá určité porozumění jsoucnu v celku, vychází z většinou „nevýslovného“ pochopení toho, že v podání jednotlivého jsoucna jako „individuálně hmotného“ má tato individuální hmotnost věci už určitý charakter, že je například „bytostně hmatná“, „vyhmátnutelná“ a „tvarově vyrýsovaná“. Patočka poukazuje, že v takovém přijetí některého z možných charakterů hmotného individuálního jsoucna se v uměleckém díle projevuje „přítomnost nepřítomného“, přítomnost otevřenosti bytí, kterým je určeno porozumění jsoucnu v celku. My dodáváme, že tato otevřenost bytí určující povahu jsoucna v celku se vždy nabízí v imaginárním prostoru malířského nebo sochařského díla.

⁶⁷ Srov. J. Patočka, *Prostor a jeho problematika*, viz výše, s. 23.

⁶⁸ Zde a dále srov. J. Patočka, *Problematika filosofie dějin umění u Václava Richtera*, in: J. Patočka, *Umění a čas II*, viz výše, s. 91.

⁶⁹ Zde a dále srov. tamtéž, s. 92.

Chceme poznamenat, že námi představovaný Patočkův rozbor problému prostoru ve výtvarném díle je významně inspirován Heideggerovou koncepcí uměleckého díla ze studie „Zrození uměleckého díla“. Dá se říci, že v prostoru ve výtvarném díle v Patočkově pojetí se nabízí „svět“, který není jsoucím, protože je „jsoucnějším“⁷⁰ oproti jsoucímu, který „vládně“,⁷¹ a určuje, co jsoucí je, v prostoru se ve výtvarném díle „otevívá“ a „ustavuje“ svět.⁷² Toto Heideggerem vyzdvížené „ustavení“ a „rozvěření“ světa Patočka blíže rozebírá. Patočka upozorňuje na to, že dílo zpřítomňuje svět v tom, co v díle není tematické, v tom, co v díle není zdůrazněno. Netematické, nezdůrazňované jsou v díle samozřejmě obvykle prostředky podání syžetu, kterými jsou čas a prostor, oproti samotnému syžetu.⁷³ Patočka v této souvislosti upozorňuje i na to, že v těchto prostředcích může některá jejich součást podléhat „zvláštnímu tabu“, jako například prostor v antickém umění. Umělecké dílo obecně, v takovéto netematicčnosti prostředků podání syžetu, podává svět jako to, co odhaluje, a „zároveň se samo skrývá“, a to vzhledem k tomu, že prostor a čas jsou především „bytovými komponentami“ světa. Svět je v díle přítomný díky „znápadnění bez známěnění“. Toto znápadnění bez známěnění se realizuje v takovém způsobu podání syžetu, ve kterém jsou prostředky znázornění syžetu uvedeny do popředí. A Patočka doplňuje, že způsob podání, díky kterému dochází k „vystoupení do popředí“ prostoru v uměleckém díle, je například to, že se prostoru toto podání důsledně vyhýbá, že se zaměřuje na hmotné individuality v „ryzí rovině“, ve vizuálním znázornění „taktilního kontaktu“, ve znázornění vylučujícím jakoukoli reprezentovanou „interpozici“. Díky tomu je prostor v antickém umění znápadněn, a to aniž by přestal plnit svou roli otevírajícího momentu a stal se „předmětem a námětem“.

Patočka dochází k tomu, že podoba vztahu k prostoru vyjadřují charakteristický způsob, kterým člověk určité doby pojímá svět. Vnímaný prostor je schopný nejrůznějších „pojetí a podání“. ⁷⁴ Vnímaný prostor je ve výtvarném umění „přijímaný“, nebo naopak „odmítaný a vymítaný“. K problému znázornění hmotného individua, který je základním problémem výtvarného umění, je od počátku přistupováno na základě určitého pojetí prostoru. Prostor je nejprve „nepřipouštěn“, později „připouštěn“ a nakonec dochází až k „určitému opájení se prostorem“. V těchto způsobech se vždy ukazuje určité pochopení světa. Obecně je svět „porozumění tomu, co existuje“, svět se v uměleckém díle prozrazuje jako přítomnost toho, co samo neexistuje, co však věci „otevívá“, co je zpřístupňuje a umožňuje se jimi v jakémkoli ohledu zabývat. Prostor je „nejsoucím, nevěčným“ a zároveň „osmyslujícím“ elementem, je komponentou světa. Patočka o prostoru – a o času – hovoří jako o základním rysu pole zjevných a vždy určitým způsobem se ukazujících věcí. Toto pole je „světem člověka“. A protože se výtvarné umění vždy určitým způsobem vztahuje k problému a tajemství prostoru, to znamená k problému a tajemství lidského bytí v prostoru, vždy se týká i toho, jaký je svět.

Patočka upozorňuje, že přítomnost nepřítomného, kterým prostor je, podávají nejhlubším způsobem díla období, v němž je znázornění prostoru „tabuizováno“, v němž tvorba prostor obchází a „vymycuje“ a ukazuje v podobě „ne-daného“.⁷⁵ Obdobně

⁷⁰ Srov. M. Heidegger, Zrození uměleckého díla, *Orientece*, roč. 3, 1968, č. 6, s. 77.

⁷¹ Srov. tamtéž, s. 79.

⁷² Srov. tamtéž, s. 77.

⁷³ Zde a dále srov. J. Patočka, Problematika filosofie dějin umění u Václava Richtera, viz výše, s. 81–82.

⁷⁴ Zde a dále srov. tamtéž, s. 81.

⁷⁵ Zde a dále srov. tamtéž.

ve studii „K Ingardenově filosofii malířského díla“ (1972) Patočka zdůrazňuje, že prostor je pochopen „radikálněji a původněji“, když je v obraze pojímán jako „nejsoucí“, a to oproti situaci, kdy prostor vystupuje v obraze jako „samostatná“ neutrální „nádobna na předměty“.⁷⁶ V rukopise „Rieglovo pojetí antického umění“ (1972) zase poznamenává, že umění, které z obrazu „prostor vylučuje“, chápe prostor – přesněji řečeno „*podstatu* prostoru“ – hlouběji než umění, které chce „prostor vtělit do obrazu“.⁷⁷ Patočka tu říká: „*Vystříhat se prostoru znamená způsob jeho podání*.“⁷⁸ Dá se také říci, že tím více „*principu* prostoru“ umělecké dílo vyjadřuje, čím méně je ho zahrnuto do jeho „obsahu a námětu“, protože v případě vylučování prostoru je prostor v uměleckém díle daný v podobě „netematické záhadnosti, podivnosti, zvláštnosti“.⁷⁹ Ve studii „Problematika filosofie dějin umění u Václava Richtera“ dochází Patočka k tomu, že umělecké dílo tedy svět zpřítomňuje tak, že prostor je v něm netematický, nebo dokonce – a to zejména – tak, že prostor je v něm „tabu“.⁸⁰ Takovým způsobem podává dílo svět jako to, co „odhaluje“ a co se zároveň samo „skrývá“. To je ostatně také důvodem toho, že se egyptské umění jeví jako nedostižně „stabilní a dokonalé“. Egyptské malířství provádí „prostorové tabu jako přítomnost nepřítomného“ s „naprostou důsledností“. S odkazem na teorii Aloise Riegla popisující vývoj starověkého umění Patočka podotýká, že naproti tomu jakýkoli přesun od „haptiky“ k „optice“ ve výtvarném umění je pokusem tajemství nahradit problémem, to znamená pokusem „zachytit prostor *jakožto objekt*“.⁸¹ „Moderní“ evropské umění, to znamená umění renesanční a porenesanční, svůj „nadempirický“ význam podřadilo empirickému zaměření, „svou vlastní“ uměleckou „pravdu“ podřídilo pravdě „podání, vylíčení, přepisu“, i když „virtuóznímu a plnému fantazie“.⁸² Moderní umění, které zvládlo prostor v „lineárním a malířském perspektivním“ podání, se „nebezpečně přiblížilo popisu“ a všechno, co nabízí, je „jednou subjektivnější, podruhé objektivnější rafinování“ tohoto popisného směřování. Tedy „domněle největším úspěchem“ porenesančního umění, kterým je zvládnutí „domněle objektivního prostoru“, ve skutečnosti umění uniklo to nejpodstatnější, to, že prostor je něco nejsoucího. Uniklo mu to, co nabízí kterýkoli „primitivní idol“: „přítomnost nezachytitelného“, „tajemství“ prostoru. S odkazem na Rieglovu koncepci Patočka konstatuje, že rozhodně není správné pojímat vývoj umění jako zduchovňování, a to na základě myšlenky, že integrace „optických elementů“, tedy „elementů imaginativně-pamětních“, do vněmovné zkušenosti je umožněna zvýšeným duchovním úsilím. Patočka poukazuje, že naopak egyptské umění působí v porovnání s pozdějším uměním „primárně spirituálním dojmem“, a to vzhledem k jeho využívání idealizací jako například přímka, a v důsledku toho zejména proto, že svět jako tajemství a zároveň rozvrh a souvislost působí skrz toto umění naprosto zřetelně. Patočka opět využívá Rieglova pozorování, když říká, že egyptské umění používá jen „haptických elementů“ ve vizuální, to znamená „roviny a obrysu“. Egyptské malířství je „duchovní“ ve svém popření toho, co není hmotná individualita, to znamená individualita „hmatná“.

⁷⁶ Srov. J. Patočka, K Ingardenově filosofii malířského díla, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, viz výše, s. 498.

⁷⁷ Srov. J. Patočka, Rieglovo pojetí antického umění, in: J. Patočka, *Umění a čas II*, viz výše, s. 267.

⁷⁸ Tamtéž.

⁷⁹ Srov. tamtéž, s. 271.

⁸⁰ Srov. J. Patočka, Problematika filosofie dějin umění u Václava Richtera, viz výše, s. 81.

⁸¹ Tamtéž, s. 91.

⁸² Zde a dále srov. tamtéž, s. 92–93.

V Patočkově interpretaci to však znamená, že podává zřetelné „pojetí jsoucna“, které je „zásadně odlišné od jsoucna samého“. Patočka zdůrazňuje, že v této „absenci prostoru se projevuje paradoxně primární prostor, distance“, a zároveň „pojetí, porozumění“ tomu, co je prostor, a tedy také způsobu, kterým je utvářen svět. Tato absence znamená „konceptci, porozumění, náskyt bytí“. To se zásadně liší od jednoduché „reprodukce“, se kterou se setkáváme v moderním malířství. Tato reprodukce chce člověku „namluvit identitu mezi pojetím bytí a znázorněným jsoucnem“, chce ho přesvědčit, že předmět „ve svém pravém podání obsahuje i svůj způsob pojetí“, a to „svou perspektivní podobu“.

Celkově můžeme říci, že Patočka velice zdůrazňuje význam prostoru v malířském znázornění, protože prostor je jedním ze základních rysů celkové souvislosti jsoucího, tedy toho, co je svět člověka. Domnívá se, že egyptské malířství ukazuje zásadní roli prostoru v malířství nejdůležitějším způsobem, protože ho ze znázornění naprosto odsouvá. Toto odsunutí je zapotřebí pojmut jako výsledek pochopení toho, že prostor znamená především tajemství, přítomnost nepřítomného, bytí ve svém odpírání. Toto tajemství zdůrazněné v odsunu prostoru z malířského znázornění však zároveň přináší také určení povahy znázorněných věcí. V egyptském malířství jsou z tohoto důvodu věci podány hapticky, to znamená zploštěně a se zdůrazněním obrysu. Moderní malířství naproti tomu ontologický význam prostoru naprosto pomíjí a dokonce ho zastírá. Zaměřuje se na problém perspektivního zachycení, popisu věcí a v různých variantách podává jeho řešení. Toto zachycení věcí rozložených do prostoru paradoxně zastírá to, co je malířství vlastní: představení prostoru jako distance a prázdna.

VI. Závěr

V této studii jsme se pokusili shrnout Patočkovy názory na způsoby, kterými se výtvarná umění vztahují k prostoru. Dospěli jsme k tomu, že v Patočkově pojetí se podoba tohoto vztahu u jednotlivých umění významně liší. Zatímco sochařství ukazuje zejména dramatický charakter osobního prostoru, architektura dokládá to, že jsme uzavřeni uprostřed vizuální periferie, a malířství to, že prostor je především odstupem. Všechna výtvarná umění se ve svém vztahu k prostoru vztahují k bytí. Původní uvnitř znamená neovládnutelný vizuální horizont, je to nekonečno v zákrytu, jako odstup je tajemstvím a skrytostí, přináší však také zasazení do personálních vztahů v odstupňování od blízkosti až po úplnou cizost. Díla výtvarného umění však zároveň vždy určitým způsobem prostor pořádají, to znamená – vzhledem k tomu, že prostor je strukturální moment bytí – odkrývají bytí. Tato díla historicky různým způsobem budují prostor, do kterého člověk náleží, ke kterému se vztahuje a ve kterém působí. Nedomníváme se, že by realizace podstaty či archetypu, se kterou se v Patočkově pojetí v sochařských dílech setkáváme, zamezovala historické proměnlivosti jejich vztahu k prostoru. Přítomnost či nepřítomnost pohybu sakrální transsubstanciacce, se kterým se můžeme setkat ve výtvarných dílech, přesvědčivě ukazuje rozdíly v budování prostoru mezi díly různých období. Samotná sakrální transsubstanciacce může v jednotlivých dílech ve vztahu k uspořádání prostoru dospět k velice rozdílným výsledkům, stejně jako díla sekularizovaného období. Samotná realizace podstaty či archetypu je však také konkretizací schématu a jako taková nevyhnutelně vede v různých dílech k různým výsledkům.

Poděkování

Tento text vznikl za podpory grantového projektu „Problematika umění v myšlení Jana Patočky“ (GAČR P409/11/0324).

LITERATURA

- Eliade, M., *Posvátné a profánní*, OIKOYMENH, Praha 1996.
- Heidegger, M., *Bytí a čas*, OIKOYMENH, Praha 1996.
- , *Co je metafyzika?*, OIKOYMENH, Praha 1993.
- , *Gesamtausgabe*, Band 7, *Vorträge und Aufsätze*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 2000.
- , Zrození uměleckého díla. *Orientace*, roč. 3, 1968, č. 5, s. 53–62, č. 6, s. 75–83; roč. 4, 1969, č. 1, s. 84–94.
- Patočka, J., Hegelův filosofický a estetický vývoj, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, OIKOYMENH, Praha 2004, s. 227–302.
- , K Ingardenově filosofii malířského díla, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, OIKOYMENH, Praha 2004, s. 489–500.
- , Kacířské eseje o filosofii dějin, in: J. Patočka, *Péče o duši III*, OIKOYMENH, Praha 2002, s. 13–144.
- , Problematika filosofie dějin umění u Václava Richtera, in: J. Patočka, *Umění a čas II*, OIKOYMENH, Praha 2004, s. 72–104.
- , Prostor a jeho problematika, *Estetika*, roč. 28, 1991, č. 1, s. 1–37.
- , Rieglovo pojetí antického umění, in: J. Patočka, *Umění a čas II*, OIKOYMENH, Praha 2004, s. 265–281.
- , Úvahy nad Readovou knihou o sochařství, in: J. Patočka, *Umění a čas I*, OIKOYMENH, Praha 2004, s. 441–453.
- , Úvod do Husserlovy fenomenologie, in: J. Patočka, *Fenomenologické spisy II*, OIKOYMENH, Praha 2009, s. 7–171.
- Portmann, A., *Biologie und Geist*, Rhein-Verlag, Zürich 1956.
- Read, H., *The Art of Sculpture*, Bollingen Foundation, New York 1961.
- Zuska, V., *K estetice XX. století. Mimesis, fikce, distance*, Gryf, Praha 1996.
- , *Temporalita metafory. Časovost estetického znaku*, Gryf, Praha 1993.

THE ARTS IN SPACE AND SPACE IN THE ARTS: PATOČKA'S CONCEPTION OF THE SPATIAL ARTS

Summary

This essay is concerned with Patočka's thematization of the relationship between the arts and space, particularly the arts that Patočka refers to as spatial. The author starts from Patočka's conception of space as a structural factor of being. Being in space means both inclusion and detachment; space therefore means the 'original inside', by which a human being is included in the context of prominent relations. The essay is also concerned with Patočka's reflections on the means of being related to space in sculpture, architecture, and painting. The author seeks to demonstrate that in Patočka's conception the work of sculpture documents our ability to step into space and explore it; works of architecture document the fact that we are enclosed in a visual horizon, which provides evidence of the validity of our 'original inside'. Painting is an art that demonstrates the very essence of space, which is detachment, emptiness.

JOHN DEWEY A PROBLEMATIKA OBJEKTIVITY UMĚLECKÉ KRITIKY

MARTIN KAPLICKÝ

Jedním z klíčových témat filozofie Johna Deweyho je problematika umění a estetické zkušenosti.

Dalo by se dokonce říci, že tato problematika není jen jedním z dílčích zkoumání tohoto filozofa, ale velmi těsně se dotýká jádra jeho filozofie, pojmu zkušenosti. Deweyho kniha *Umění jako zkušenost* z roku 1934 je pokusem explicitně propojit téma zkušenosti a umění. Již její název nám sugeruje pojetí umění, které bude zdůrazňovat jeho zkušenostní, procesuální povahu v protikladu k pojetím, která umělecká díla charakterizují jako předměty, jež do zkušenosti recipienta mohou nebo nemusí vcházet. Pro Deweyho je umění především naší zkušeností a označení některých předmětů za umělecká díla je odvozené od jeho prvotní zkušenostní povahy. Je však Deweyho pojetí použitelné, pokud hovoříme o umělecké kritice? Jaký status by pak umělecká kritika v jeho pojetí měla? Bylo by vůbec možné hovořit o objektivitě kritického posouzení uměleckého díla? Jakého smyslu by pak pojem objektivitě nabýval? V tomto textu se pokusím na uvedené otázky odpovědět. Nejprve se pokusím představit hlavní teoretické problémy, kterým chce Dewey svým pojetím uměleckého díla čelit, a způsob, jak toho dosahuje. Druhým krokem bude představení jeho analýzy soudcovské (*judicial*) a impresionistické (*impressionist*) umělecké kritiky a představení jeho vlastního pojetí kritické objektivitě. Třetím krokem bude porovnání jeho koncepce s myšlenkami, které o literární kritice formuloval T. S. Eliot.

I.

Výchozí úvahou Johna Deweyho je paradox, se kterým se můžeme setkat v umělecké oblasti. Na jedné straně se umělecká díla těší vysoké společenské hodnotě, dějiny umění se vyučují ve školách a celé národy se vůči ostatním vymezují svými uměleckými sbírkami. Dewey si všímá, že umění zároveň začíná získávat atmosféru objektů, které jsou ostře oddělené od naší každodenní žité zkušenosti, objektů uzavřených ve svém vlastním autonomním světě. Za takové situace by pak jejich nezpochybnovaná společenská hodnota byla jen stěží vysvětlitelná. Příčinou tohoto paradoxu je podle Deweyho právě zaměření na umělecká díla jako na specifické typy hmotných objektů. Jak sám tvrdí: „Vinou jedné z ironických úchylek, jež provázají normální běh věcí, se stala existence uměleckých děl, na níž závisí formování estetické teorie, překážkou teorie o uměleckých dílech.

V jednom smyslu jsou tato díla produkty, které mají vnější a hmotný způsob existence. V běžném chápání je umělecké dílo často identifikováno s budovou, knihou, malbou či sochou, existující odděleně od lidské zkušenosti. Pokud je však skutečně umělecké dílo tím, co takový produkt činí se zkušeností a v rámci této zkušenosti, nenapomáhá tento závěr našemu porozumění. (...) Jakmile jsou objekty oddělené jak od podmínek svého vzniku, tak od svého působení ve zkušenosti, je kolem nich vystavěna zeď, která činí téměř neprůhledným jejich původní význam, jímž se estetika zabývá. Umění je odloženo do izolované oblasti, kde je odříznuto od vazeb k potřebám a cílům všech ostatních forem lidského úsilí, útrap a úspěchu.¹

Tento citát zřetelně ukazuje, že Dewey zde pro estetická zkoumání vyžaduje jiné východisko než předpoklad opozice uměleckého díla jako hmotného objektu a recipienta jako subjektu, který disponuje intelektuálními, případně emocionálními kapacitami, jež mu umožňují umělecké dílo pochopit. Takový model by jednak příliš přeceňoval intelektuální stránku umění, jednak by nevysvětloval, proč vůbec máme usilovat o porozumění uměleckým dílům. Proto Dewey hledá níže položenou bázi, ze které by mělo estetické zkoumání vycházet, a svou pozornost obrací k široce pojaté zkušenosti se záměrem uchopit umění v jeho roli uvnitř zkušenosti. V tomto ohledu se dá říci, že kniha *Umění jako zkušenost* rozvíjí a na oblast estetiky uplatňuje hlavní motiv jeho dřívější knihy *Zkušenost a příroda*. V této dřívější práci používá Dewey pojem zkušenosti jako východisko svého zkoumání. Tvrdí, že pokud budeme ve svých filozofických úvahách vycházet z abstraktních pojmů a rozlišení vybroušených filozofickou či vědeckou praxí, jako je rozlišení subjektu a objektu, těla a mysli či hmoty a ducha, budeme mít sklon opomíjet fenomény našeho každodenního života, na základě kterého k filozofickým úvahám vůbec přistupujeme. V tomto ohledu Dewey souhlasí s Williamem Jamesem a jeho pragmatickým požadavkem testování filozofických tezí konkrétními praktickými důsledky.²

Když mluví o lidské zkušenosti, vymezuje ji Dewey jako rozsáhlou oblast, zahrnující „celý rozlehlý svět faktů a snů, událostí, činů, tuh, představ a významů, platného i neplatného“.³ Bázi veškeré zkušenosti je pak interakce organismu se svým prostředím. Zdůrazňuje, že žádný organismus nežije v izolaci od ostatních skutečností, které se nacházejí ve světě, vždy žije uvnitř určitého prostředí a je naživu díky své kooperaci s tímto prostředím. To lze ilustrovat na takových základních život udržujících aktivitách, jako je například dýchání. Subjekt uchopený jako samostatná a nezávislá entita v protikladu k objektu by byl „jen“ abstrakcí z původnější a nezbytné vztaženosti mezi organismem

¹ J. Dewey, *Art as Experience*, J. P. Putnam's Sons, New York 1980, s. 4. První vydání této knihy bylo publikováno v roce 1934.

² Srov. W. James, *Pragmatismus: nové jméno pro staré způsoby myšlení*, Centrum pro studium demokracie a kultury, Brno 2003, s. 37–41. Dewey výhody zkušenosti jako filozofického východiska popisuje následujícím způsobem: „Zkušenostní či poukazující metoda nám odhaluje, že musí jít za reflexivní zkušenost s její vytříbeností a propracovaností k hrubým a vynucovaným záležitostem našeho konání, radostí a starostí – k záležitostem, které nás nutí do práce, uspokojují naše potřeby, překvapují nás krásou, vynucují si naši poslušnost pod hrozbou trestu.“ J. Dewey, *Experience and Nature*, Open Court, Chicago, London 1925, s. 16. Dá se říci, že Dewey zde kritizuje filozofické stanovisko, které ve stejné době kritizuje i Alfred North Whitehead a nazývá ho klamem chybně položené konkrétnosti (*fallacy of misplaced concreteness*). Srov. A. N. Whitehead, *Science and the Modern World*, Macmillan, New York 1964, s. 74–78.

³ J. Dewey, *Experience and Nature*, viz výše, s. 9.

a jeho prostředím, abstrakcí, která může být v některých fázích zkušenosti důležitá a podstatná, v jiných je marginální a zavádějící.

Právě tato interakce organismu s prostředím tvoří základní rytmizaci zkušenosti. Prostředí, ve kterém žijeme, se totiž buď rychleji, nebo pomaleji mění a změnami prochází i naše pozice v něm. Tyto změny jsou doprovázeny dočasnou ztrátou rovnováhy se svým prostředím a vyvolávají potřebu najít nový rovnovážný stav. Jako nejjednodušší případy takové ztráty rovnováhy Dewey uvádí nedostatek vzduchu či hlad, mohli bychom však uvést mnohem komplexnější a jemnější ztráty rovnováhy lidského organismu se svým prostředím, jako je například dočasný hněv na někoho ze svých blízkých nebo nespokojenost s poměry na pracovišti, a pokud bychom poněkud předběhli vývoj Deweyho argumentace, mohli bychom říci, že dočasnou ztrátou rovnováhy s naším prostředím se vyznačuje i setkání s uměleckým dílem. Naše zkušenost je tedy na různých úrovních neustále rytmizována dosahováním a ztrácením rovnováhy se svým prostředím. Pokud by bylo přerušení rovnováhy se svým prostředím příliš hluboké a mělo trvalý charakter, čekala by daný organismus smrt, pokud by bylo prostředí s organismem vždy ve shodě, nevyžadovalo by to potřebu nalézání nových způsobů dosažení rovnováhy s prostředím a docházelo by ke stagnaci organismu. V obou případech by se ztrácel rytmický charakter zkušenosti. Dewey podotýká, že tento základní rytmus zkušenosti je charakteristický tím, že organismus se po dosažení nové rovnováhy nikdy nevrací do původního stavu, ale vyvíjí se, roste (*to grow*) s ohledem na charakter právě překonaného odcizení a nového nalezení harmonie se svým prostředím.⁴ Zkušenost má v tomto základním pojetí tedy jednak rytmický charakter, jednak kreativní povahu, která je nezbytná pro konstituování nové rovnováhy organismu se svým prostředím. Díky tomu je podle Deweyho v samotné povaze zkušenosti obsažena možnost estetické kvality. „Protože je skutečný svět, ve kterém žijeme, kombinací pohybu a vyvrcholení, narušení a nového sjednocení, připouští zkušenost živého stvoření estetickou kvalitu. Živá bytost neustále ztrácí a opětovně zakládá rovnováhu se svým prostředím. Moment přechodu od narušení k harmonii je momentem nejvíce intenzivního života.“⁵

Důležité je, že estetická kvalita i intenzita života se podle Deweyho neváže pouze k dosaženému harmonickému stavu, ale k vlastnímu procesu harmonizace. Zkušenost disponující estetickou kvalitou pak nebude mít povahu určitého stavu, ale procesu, který jednak bude do přítomné zkušenosti vtahovat minulé za účelem nalezení prostředků pro potřeby nové harmonizace, jednak bude přítomnost přesahovat směrem k budoucnosti a bude ji tvarovat s ohledem na povahu záměru daného jedince. Dewey si je samozřejmě velice dobře vědom, že mnohé úseky našich životů tuto kreativní povahu nemají. Buď se na nové situace snažíme pouze mechanicky aplikovat vzorce odvozené z minulých zkušeností, nebo naopak přecházíme z jedné nedokončené situace do jiné a měníme

⁴ Je zajímavé, že Deweyho pojetí rytmického charakteru zkušenosti se doplňuje s definicí rytmu, kterou šest let před ním formuloval Alfred North Whitehead v souvislosti s naznačením základní povahy událostí konstituujících živé organismy: „Podstatou rytmu je fúze stejného a nového tak, že celek nikdy neztrácí základní jednotu útvaru, zatímco části vykazují kontrast, který vzniká novostí jejich detailů. Pouhé opakování stejného rytmu umrtvuje stejně jistě jako pouhý zmatek rozdílů.“ A. N. Whitehead, *An Enquiry Concerning the Principles of Natural Knowledge*, Cambridge University Press, Cambridge 1919, s. 198. Deweyho rytmické pojetí zkušenosti i s jeho limity vykazuje stejný princip, o kterém mluví Whitehead.

⁵ Dewey, *Art as Experience*, viz výše, s. 17.

své záměry bez úsilí je dokončit.⁶ V takových případech však nedochází k završujícím fázím zkušenosti, a ta tedy ztrácí svou kreativní povahu i estetickou kvalitu, postupně se vyprazdňuje a organismus následně může přicházet o pružnost reakcí vůči svému prostředí. Proto Dewey podotýká:

„V životě, který je opravdovým životem, se vše překrývá a prostupuje. Příliš často se však nacházíme v obavách, co může budoucnost přinést, a jsme vnitřně rozštěpeni. Nemusíme mít přímo přehnané obavy, abychom neprožívali přítomnost, protože ji podřizujeme tomu, co v ní chybí. Kvůli četnosti tohoto opouštění přítomnosti pro minulost a budoucnost vytvářejí šťastná období zkušenosti, která je nyní úplná, protože do sebe přijala vzpomínky minulosti i anticipace budoucnosti, estetický ideál. Pouze pokud ho netrápí minulost a neznepokojuje anticipace budoucnosti, je živočich plně sjednocen se svým prostředím, a tedy plně naživu. Umění se zvláštní intenzitou oslavuje ty momenty, ve kterých minulost posiluje přítomnost a ve kterých budoucnost urychluje to, je právě teď.“⁷

Tímto způsobem nachází Dewey souvislost, kontinuitu každodenní zkušenosti s uměním. Ukazuje, že zkušenost má ve své původní povaze jako interakce mezi organismem a prostředím kreativní povahu, komplexní rytmický charakter, a tedy i estetickou kvalitu. Právě díky těmto charakteristikám se daná zkušenostní situace propojuje s minulostí i s výhledem budoucnosti a organismus pak může pružně reagovat na výzvy jeho prostředí. Tento „estetický faktor“ zkušenosti je však v našich každodenních životech oslabován pouhým opakováním zažitých vzorců na nové situace nebo neochotou k vlastnímu konstituování záměrů a přecházením z jedné situace do jiné bez prožití jejich završení. Umění je pak Deweyem chápáno jako intenzifikace původní kreativní povahy zkušenosti. V tomto ohledu bychom tedy mohli říci, že umění recipientovi umožňuje prožít zkušenost v novém kontextu, tedy proces harmonizace s novým typem prostředí, které je rozehráváno uměleckým dílem. I proto Dewey ve svém díle zdůrazňuje rozdíl mezi uměleckým výtvozem (*the art product*), který má hmotnou povahu, a uměleckým dílem (*the work of art*), které má povahu zkušenostní. Umělecký výtvor je pak nosičem uměleckého díla, který umožňuje jeho potenciální rozvinutí. Uměleckým dílem je však podle Deweyho až toto zkušenostní rozvinutí díla.⁸ Pokud přijmeme tuto Deweyho tezi, můžeme se ptát, jakou povahu bude mít v rámci jeho pojetí umělecká kritika.

II.

Své vlastní pojetí představuje Dewey na pozadí kritiky dvou koncepcí, které považuje za problematické – soudcovské (*judicial*) kritiky a impresionistické (*impressionist*) kritiky. Ve svých úvahách předesílá, že kritika svou etymologií odkazuje k řeckému slovesu *krineín* s významem posoudit či soudit. Upozorňuje, že tento pojem může nabývat přinejmenším dvou rozdílných významů – posouzení ve smyslu explikace a analýzy

⁶ Dewey zde pro rozlišení završené a vyprázdňené zkušenosti používá do českého jazyka obtížně přeložitelné termíny „an experience“ pro zkušenost završenou a „experience“ pro zkušenost vyprázdňenou. Srov. J. Dewey, *Art as Experience*, viz výše, s. 35–40.

⁷ Tamtéž, s. 18.

⁸ Srov. tamtéž, s. 108, 162, 214.

zkušenostního objektu či posouzení ve smyslu stanovení hodnoty díla. Soudcovská kritika zdůrazňuje druhý význam a opomíjí první. Jejím ústředním problémem je stanovit hodnotu daného uměleckého výtvoru. Tento typ kritiky však nutně předpokládá obecná kritéria, na základě kterých bude možné ohodnocení díla provést. Dewey upozorňuje, že tato kritéria byla nejméně odvozována z technických postupů minulých děl, považovaných za mistrovská, a že proto byly za tato „obecná kritéria“ v různých dobách považovány různé principy. To jednak ukazuje, že taková kritéria nejsou obecná, ale historicky podmíněná, a jednak to, že se snaží na nová díla aplikovat principy odvozené z jiných starších uměleckých děl. Takový přístup nebude schopen odhalit nově se ukazující kvality. Za takový příklad kritiky považuje každý kritický výkon, který se soustředí pouze na udělení známky a nerozvíjí interpretaci toho, co hodnotí. Jako moderní příklad tohoto typu kritiky Dewey uvádí ve své době velmi uznávaného a respektovaného kritika Royala Cortissoze, který velice ostře odsoudil díla moderních malířů vystavená na přelomové výstavě v New Yorku v roce 1913 – Armory Show – Paula Cézanna, Vincenta van Gogha, Henriho Matisse, Marcela Duchampa a dalších. O Matissovi například Cortissov píše: „Baňatá a zkroucená těla postav v jeho dílech v žádném případě nevyjadřují nový, zdůvodněný kánon formy. Jsou nepravdivá vůči přírodě, jsou ošklivá jako váhavé pokusy naprostého amatéra a jejich popírání všeho, co znamená pravé umění, je zkrátka příznačné pro samolibost, na kterou jsem již poukazoval.“⁹

Největším problémem soudcovské kritiky je podle Deweyho to, že za svá kritéria považuje v uměleckém světě již ustavené technické postupy, a nezohledňuje tedy vývoj umění. V souladu s předchozími úvahami bychom tudíž mohli říci, že soudcovská kritika se na umělecké dílo soustředí především z hlediska jeho hmotného nosiče a techniky, kterou vykazuje. Pokud bychom však umělecké dílo chápali jako výzvu k přehodnocení svého vztahu ke komplexnímu prostředí našeho života, soudcovská kritika by selhávala, protože by nebrala v úvahu vývoj tohoto prostředí. Nové charakteristiky prostředí s sebou totiž přinášejí i nové způsoby harmonizace naší zkušenosti, které ke svému vyjádření vyžadují nové technické postupy.

Druhý typ kritiky, kterému se Dewey věnuje, je impresionistická kritika, kterou chápe především jako reakci na nejrůznější projevy kritiky soudcovské. Pokud soudcovská kritika hledá správná a navždy platná kritéria pro hodnocení uměleckých děl, impresionistická kritika naopak rezignuje na hledání jakýchkoliv kritérií kritického posouzení. Jako příklad Dewey uvádí citát z Julesa Lemaîtrea:

„(...) kritika nedělá více, než že definuje dojem, kterým na nás v určitém okamžiku zapůsobilo umělecké dílo, do něhož umělec zaznamenal dojmy, které v určitou dobu získal ze světa. Protože je tomu tak a protože vše ostatní je pouze samolibost, mějme rádi knihy, které nás těší, bez toho, abychom se otravovali klasifikacemi a naukami. Je třeba porozumět tomu, že náš dnešní dojem nemá žádný vztah k dojmu zítřejšímu.“¹⁰

Dewey upozorňuje na to, že pokud má být impresionistická kritika pouze zaznamenáním dojmů, kterými na nás v určitou dobu a na určitém místě zapůsobilo umělecké dílo, obsahuje Lemaîtreova pasáž moment, který toto pojetí přesahuje. Mluví zde totiž

⁹ R. Cortissov, *Art and Common Sense*, Charles Scribner's Sons, New York 1913, s. 156.

¹⁰ J. Lemaître, *Literary Impression*, Daniel O'Connor, London 1921, s. 3–4. Dewey cituje pouze první větu uváděné citace, domnívám se však, že následující věty nám umožní přesněji vyjádřit Deweyho kritiku tohoto postoje.

o definování dojmu. Ve chvíli, kdy se snažíme definovat náš dojem, v prvním kroku jej vztahujeme k dalším dojmům, které jsme již prožili a které tvoří jeho kontext. Tím ale překračujeme rovinu pouhého „zaznamenání dojmu získaného v určité chvíli“ a dostáváme se na rovinu jeho posouzení. Pokud bychom rozšířili Deweyho argumentaci, mohli bychom říci, že možnost definice našeho dojmu by byla v rozporu s Lemaítrovou poslední větou. Náš dnešní dojem by naopak silnou vazbu k dojmu zítřejšímu měl, protože by tvořil pozadí, na jehož základě by teprve mohl být pocíten.

Z hlediska výše uvedeného rozboru Deweyho kreativní zkušenosti by pro soudcovskou kritiku byl příznačný první způsob stagnace kreativní zkušenosti – mechanická aplikace již zažitých vzorců na nové problematické situace (umělecká díla). Impresionistické kritice by pak odpovídal druhý typ vyprazdňování zkušenosti – neochota k propojování jednotlivých momentů do finálního završeného celku. Mohli bychom říci, že obě protikladná hlediska se zakládají na stejném předpokladu objektivity kritiky, objektivity ve smyslu vnějšího standardu uměleckých děl. Soudcovská kritika se snaží tyto standardy nalézt a objektivní uměleckou kritiku na nich založit. Impresionistická kritika by pak možnost nalezení těchto standardů popírala a objektivitu umělecké kritiky zavrhovala.

Kritika obou koncepcí Deweymu slouží k naznačení jiného významu objektivity kritického posouzení. Jestliže bylo v souvislosti s impresionistickou kritikou řečeno, že kritika spočívá v hledání vztahu prožitků, které během recepce uměleckého díla zažíváme, a jejich propojování s minulými prožitky daného člověka, kritikův úkol zde podle Deweyho nekončí. Jak Dewey poznamenává: „Životopis člověka, který definuje své dojmy, není umístěn uvnitř jeho vlastního těla a mysli. Je takový, jaký je, díky interakci s vnějším světem, který je v některých svých aspektech a stadiích společný se světy druhých.“¹¹

Když Dewey mluví o objektivitě umělecké kritiky, mluví o ní v souvislosti s odhalováním struktury zkušenosti, kterou dílo může umožňovat. To znamená, že je třeba povahu naší zkušenosti propojit s hmotným dílem a jeho kontextem a poukázat na potenciál jeho zapojení do naší zkušenosti. Proto Dewey zdůrazňuje, že případný hodnotící soud je sekundární vůči poukázání jeho zkušenostní potenciality. Objektivita umělecké kritiky tedy nespočívá v opakovatelném aplikování stejného vzorce posuzování na všechna díla, spočívá v pokusu zachytit vztahovou síť zkušenosti, která nikdy plně opakovatelná není. Má tedy vždy hypotetický charakter a kritik se ve svém posouzení může zmýlit. Kritikové ze soudcovského nebo impresionistického tábora by vlastně možnost omylu v kritice nepřipouštěli. Soudcovská kritika proto, že je založena na předpokladu všepřijatelných principů, impresionistická proto, že je založena na nemožnosti kritické soudy porovnávat. Dewey naopak zdůrazňuje, že „kritik se díky riziku obsaženému v kritice odhaluje i sám sobě“.¹² Jeho úkolem je tedy na základě povahy vlastní zkušenosti nalézt jednotnou strukturu uměleckého díla. Jak Dewey poznamenává: „To, že kritik musí objevit jednotící linii či strukturu, která proniká všemi detaily, neznamená, že sám musí vytvořit jednotný celek. Někdy kreativní kritici nahrazují umělecké dílo, o kterém mají pojednávat, svým vlastním dílem. Výsledkem může být umění, nikoliv však kritika. Jednota, kterou sleduje kritik, musí být pro dané dílo charakteristická. Toto tvrzení neznamená, že je zde pouze jedna jednotící myšlenka či forma díla. Úměrně bohatosti

¹¹ J. Dewey, *Art as Experience*, viz výše, s. 305.

¹² Tamtéž, s. 308.

díla je jich mnoho. Míním tím to, že kritik se má chopit jednoho ohniska či vlákna, které dílo má, a rozvinout ho s takovou jasností, aby čtenáři poskytl nový klíč a vodítko pro jeho vlastní zkušenost.¹³

Tento citát upozorňuje na další moment Deweyho pojetí objektivitv umělecké kritiky, totiž ten, že se nevyklučuje s možností většího množství stejnou mírou oprávněných interpretací uměleckého díla. Stejně jako se proměňuje naše prostředí a naše místo v něm, proměňuje se i naše rozumění uměleckým dílům. Oprávněná kritika je pak rozvinutím jednoho z ohnisek daného díla a pro čtenáře nemá být návodem, jak dílo číst, či arbitrem jeho nezpochybnitelné kladné nebo záporné hodnoty. Má být pobídkou k novým možnostem sjednocování díla se čtenářovou vlastní zkušeností.

III.

Budeme-li zkoumat životopisy Johna Deweyho a Thomase Stearnse Eliota, upoutá nás odlišnost obou osobností. Zajímavé však je, že podíváme-li se na Deweyho úvahy o umělecké kritice a Eliotovy úvahy o kritice literární, nalezneme velice výrazné analogie. V závěrečné části textu se na některé z nich pokusím poukázat. Oba autoři vycházejí ve svých úvahách o umění a umělecké kritice z opačných pozic. Zatímco Deweyho východiskem je zkoumání dynamické a kreativní povahy zkušenosti, v jejímž charakteru se snaží nalézt určitý typ řádu, T. S. Eliot vychází z představy umělecké oblasti jako určitého řádu, v jehož povaze nalézá dynamický charakter:

„Existující umělecké památky společně vytvářejí ideální řád, který se modifikuje, jakmile do něho uvedeme další nové (skutečně nové) umělecké dílo. Než k tomu dojde, je však tento řád úplný. Aby řád zůstal řádem i poté, kdy je do něj uveden nový prvek, musí se *celý*, byť sebenepatrněji pozměnit. Proporce, hodnoty a vztahy každého uměleckého díla vůči celku se musí znovu upravit, staré se musí vyrovnat s novým. Nikomu, kdo přijal tuto představu řádu či formy evropské a anglické literatury, nebude připadat absurdní, že přítomnost mění minulost, stejně jako minulost určuje přítomnost.“¹⁴

Eliot tedy vychází ze vzájemného vztahu uměleckých děl, současně však zaznamenává, že tento řád je dynamický a proměnlivý. Je řádem vždy z určitého hlediska, pro určitého pozorovatele, který k němu vždy přistupuje z konkrétního historického stanoviska. Toto hledisko se neustále vyvíjí, stejně jako se vyvíjí vztah uměleckých děl. Příčinou tohoto vývoje je vstup nového díla do „světa umění“, stejně jako je příčinou vývoje živého organismu u Deweyho nová výzva prostředí, ve kterém žije.

V textech, ve kterých Eliot uvažuje o povaze a funkci literární kritiky, především upozorňuje, že kritik by neměl nikdy ztratit ze zřetele svůj objekt – umělecké dílo. V tomto kontextu se zabývá charakterem impresionistické kritiky, konkrétně kritickým dílem britského básníka a kritika Arthura Symonse, jehož kritickou tvorbu popisuje jako zaznamenávání dojmů, které v jeho mysli zanechala příslušná báseň. To, co na Symonsově literární kritice Eliot kritizuje, je právě nedostatečné zaměření na objekt. Podotýká, že Symons

¹³ Tamtéž, s. 314.

¹⁴ T. S. Eliot, *Tradice a individuální talent*, in: T. S. Eliot, *O básnictví a básnících*, Odeon, Praha 1991, s. 11.

zaměňuje kritiku s uměleckou tvorbou a místo reflexe uměleckého díla nám předkládá vlastní umělecký výtvar. Explicitně zde říká: „Nejde o to, zda dojmy Arthura Symonse jsou ‚pravdivé‘, či ‚falesné‘. Pokud lze vůbec dojem, čistý pocit určit, pak samozřejmě není ani pravdivý, ani falesný. Problém je ovšem v tom, že nikdy nezůstane u čistého pocitu; vždycky reagujeme jedním ze dvou způsobů nebo, a to je myslím případ Arthura Symonse, kombinací těchto dvou způsobů. Ve chvíli, kdy chcete své impresie vyjádřit slovy, pak buď začnete analyzovat a konstruovat, *ériger en lois*, nebo začnete vytvářet něco jiného.“¹⁵

Na tomto místě se podle mého názoru Eliot dostává velice těsně k Deweyho výše zmíněné myšlence a dále ji rozvádí.¹⁶ Upozorňuje zde, že čistý záznam našich impresí je nemožný, vždy je budeme vtahovat do dalšího kontextu. Buď je budeme analyzovat a konstruovat, což by v Deweyho pojetí znamenalo explikovat „jednotící linii či strukturu díla“ na základě určitého „ohniska či vlákna“, nebo na jejich základě budeme vytvářet něco jiného, v Deweyho duchu „nahrazovat umělecké dílo, o kterém máme pojednávat, naším vlastním dílem“.

Eliot sice ve svých textech o literární kritice přímo nezmiňuje druhý Deweyho kritický terč – soudcovskou kritiku, zdůrazňuje však, stejně jako Dewey, že hlavní složkou kritiky je interpretace a hodnocení by se vždy mělo vázat k této interpretaci. Již z Eliotova dynamického pojetí tradice je zřejmé, že neprosazuje myšlenku jediné oprávněné interpretace uměleckého díla. Pokud se každým vstupem nového díla posouvají i vztahy, které mezi sebou jednotlivá díla mají, a tedy jejich význam, je třeba stejná díla opětovně interpretovat s ohledem na nový kontext, do kterého vstupují. Ve svém pozdním eseji *Hranice kritiky* pak Eliot formuluje myšlenku, že cílem literární kritiky je „napomáhat porozumění literatuře a potěšení z ní“.¹⁷ Zdůrazňuje, že oba tyto momenty, porozumění (*understanding*) a potěšení (*enjoyment*), jsou od sebe při četbě literárního díla neoddělitelné. Ve chvíli, kdy porozumění není doprovázeno potěšením, může sklouznout pouze k vysvětlování (*explanation*) – Deweyho slovníkem bychom mohli říci k pouhému popisu uměleckého výtvaru. V takovém případě podle Eliota literární kritika překračuje jednu ze svých hranic a přestává být kritikou. Pokud záznam potěšení není doprovázen porozuměním, budeme přecházet do impresionistické kritiky, a blížit se tak druhé hranici, kdy literární kritika přestává být kritikou a stává se samostatnou tvorbou.

Jak Dewey, tak Eliot tedy ve svých textech předznačují zajímavé pole úvah o umělecké kritice, kdy zdůrazňují její dynamickou povahu a zvláštní typ objektivitu, který není veden opakováním stejných kritérií vůči různým dílům, ale snahou o nalezení a explikování jednoho z možných způsobů konstruování a uspořádání daného uměleckého díla. O více než třicet let dříve tak předznamovali debatu, kterou později vedli Eric Donald Hirsh, Stanley Fish, Meyer Abrams, Wayne C. Booth, Jonathan Culler, Richard Rorty,

¹⁵ T. S. Eliot, Dokonalý kritik, in: T. S. Eliot, *O básnictví a básnících*, viz výše, s. 20.

¹⁶ Je třeba poznamenat, že Eliotův esej „Dokonalý kritik“ byl poprvé vydán čtrnáct let před prvním vydáním Deweyho *Art as Experience*.

¹⁷ T. S. Eliot, Hranice kritiky, in: T. S. Eliot, *O básnictví a básnících*, viz výše, s. 130. Esej „Hranice kritiky“ vyšel poprvé v roce 1957 a Eliot zde koriguje přesvědčení, které vyslovil o více než třicet let dříve v eseji „Funkce kritiky“, kde tvrdí, že cílem literární kritiky je „vysvětlování uměleckých děl a výchova k dobrému vkusu“. Srov. T. S. Eliot, Funkce kritiky, in: T. S. Eliot, *O básnictví a básnících*, viz výše, s. 29.

Joseph Hillis Miller a další. Domnívám se, že jejich postřehy přinejmenším nejsou méně hluboké než debata jejich mladších kolegů.

LITERATURA

Cortisoz, R., *Art and Common Sense*, Charles Scribner's Sons, New York 1913.

Dewey, J., *Art as Experience*, J. P. Putnam's Sons, New York 1980.

———, *Experience and Nature*, Open Court, Chicago, London 1925.

Eliot, T. S., *O básnictví a básnících*, Odeon, Praha 1991.

James, W., *Pragmatismus: nové jméno pro staré způsoby myšlení*, Centrum pro studium demokracie a kultury, Brno 2003.

Lemaitre, J., *Literary Impression*, Daniel O'Connor, Londýn 1921.

Whitehead, A. N., *An Enquiry Concerning the Principles of Natural Knowledge*, Cambridge University Press, Cambridge 1919.

———, *Science and the Modern World*, Macmillan, New York 1964.

JOHN DEWEY AND THE OBJECTIVITY OF ART CRITICISM

Summary

The article is concerned with the aesthetic theory of John Dewey, particularly his conception of art and the work of art. In his essays on art, Dewey formulates the conviction that aesthetic inquiry can properly consider the material object to be a work of art only after its incorporation into our continuing experience. The article is therefore mainly about whether such a conception of the work of art allows us to talk about art criticism and whether in such a case we can apply to it the requirement of objectivity. The article has three parts. In the first, the author endeavours to demonstrate the motivation and reasons behind Dewey's 'experiential conception of art'; the second part is devoted to developing his conception of art criticism and its possible objectivity; the third part seeks to make more precise Dewey's ideas about art criticism in comparison with T. S. Eliot's ideas about the function of literary criticism.

OBJEKTIVNÍ METODA V ESTETICE KARLA ČAPKA: PARALELY DEWEYHO PRAGMATISMU

MICHAELA VÁCHOVÁ

V obecném povědomí Karel Čapek byl a stále je vnímán v prostředí české filozofie jako propagátor pragmatismu. Tato skutečnost je obvykle spojována především s vydáním jeho seminární práce *Pragmatismus čili Filozofie praktického života*.¹ Podobné vnímání Karla Čapka v českém filozofickém prostředí dokládá např. také Josef Král, který jeho myšlenky bez váhání radí do proudu, jež nazývá sociálním pragmatismem.² Král Čapka ve srovnání s jinými českými filozofy pokládá dokonce za nejvěrnějšího stoupence pragmatismu u nás. Je ale skutečně možné o Čapkovi hovořit jako o pragmatickém filozofovi? Již vzhledem k jeho vlastním, ačkoliv kusým vyjádřením se takové označení nezdá zdaleka jednoznačné.

Úkolem tohoto textu proto bude provést kritickou revizi pragmatických momentů v Čapkově dizertační práci „Objektivní metoda v estetice se zřením k výtvarnému umění“³ z roku 1915, a nabídnout tak dílčí tematický vhléd k otázce relevance označování Karla Čapka pragmatickým filozofem. Téma je samozřejmě úzce spojeno rovněž s již zmíněnou Čapkovou studií *Pragmatismus*. Vzhledem k tématu Čapkovy dizertace se potom vhodným materiálem pro komparaci s pragmatismem stává kniha *Art as Experience* (1934) Johna Deweyho. Deweyho text samozřejmě v době sepisování Čapkovy dizertace ještě nebyl vydán, a nemohl tedy mít na Čapka přímý vliv. Přesto je relevantní položit si otázku, jak Čapkova teorie objektivní estetické metody, nastíněná v dizertační práci, konvenuje s pragmatickou estetikou, jak je charakterizována v knize *Umění jako zkušenost*. Tuto komparaci ospravedlňuje skutečnost, že se jedná o nejvýznamnější dílo na poli pragmatické estetiky a zároveň je zřejmé, že Čapek byl v době sepisování dizertace obeznán s některými Deweyho dřívějšími pracemi a dalšími texty amerického pragmatismu.⁴

¹ Čapkova kniha *Pragmatismus čili Filozofie praktického života* byla poprvé vydána Topičovým nakladatelstvím v edici *Duch a svět* v roce 1918. Roku 1925 vyšlo druhé rozšířené vydání, k němuž Čapek připojil „Patero dodatků“ – pět studií, které mezi lety 1918 a 1925 vyšly časopisecky a které nastiňovaly Čapkovo chápání pragmatismu.

² J. Král, *Československá filosofie – nástin vývoje podle disciplin*, Melantrich, Praha 1937.

³ K. Čapek, *Objektivní metoda v estetice se zřením k výtvarnému umění*, in: K. Čapek, *Univerzitní studie*, Čs. spisovatel, Praha 1987, s. 121–260.

⁴ V literatuře, kterou Čapek uvádí ve dvou zmíněných textech, jsou z Deweyho tvorby jmenovány práce: *Does Reality Posses Practical Character?*; *The Influence of Darwin on Philosophy and Other Essays in Contemporary Thought* a *Studies in Logical Theory*. Kromě nich byl Čapek samozřejmě obeznán také s Jamesovými pracemi, kromě *Pragmatismu* uvádí také *The Will to Believe*; *The Varieties of*

Recepte pragmatismu v Čapkově textu *Pragmatismus čili Filozofie praktického života*

Jak již bylo naznačeno, Čapkův vztah k pragmatické filozofii, přestože zásadní, nebyl zdaleka jednoznačný. Již v závěru svého studia projevil Karel Čapek zájem o problematiku pragmatické filozofie. V letním semestru akademického roku 1913/1914 si u Edvarda Beneše zapsal přednášku Pragmatismus, která se stala podnětem k sepsání stejnojmenné seminární práce s podtitulem *Filozofie praktického života*. Práci Čapek ve stejném semestru přednesl rovněž ve Filozofickém semináři prof. Františka Krejčího. V „Patero dodatků“ k *Pragmatismu*, které připojil roku 1925, Čapek přiznal nadšení z pragmatické filozofie, které ještě nevypřichalo ani v té době. Byl dokonce ochoten přijmout označení pragmatista, zároveň ovšem potvrzuje osobitý přístup k tomuto směru tím, že se jmenuje pragmatikem výhradně s vlastními specifiky tohoto pojmu.⁵

Podobné zaváhání vůči tomuto zařazení je znovu cítit také v *Hovorech s T. G. Masarykem*, kam Čapek sám téma pragmatismu vnesl. V rozhovoru o poznání⁶ Čapek Masaryka nazývá pragmatistou a toto zařazení sám vzápětí reviduje vymezením specifického „českého pragmatismu“, kterým vyjadřuje tihnutí české filozofie k praktické tradici. Za typické považoval v Čechách např. spojování filozofie s politickým prostředím.⁷ Do této linie řadil Komenského, Havlíčka, Palackého, ale právě i Masaryka. Na jedné straně je tak opětovně doložena zásadní důležitost pragmatismu pro Čapkovy myšlenky, na straně druhé také jeho osobitý přístup neomezující se zdaleka na americké kořeny tohoto směru.

Již v *Pragmatismu* se Čapek podrobně zabýval charakterem pojmu zkušenosti a jeho modifikacemi. V jeho myšlenkách se jasně odrazil nejednoznačný postoj jak k převládajícímu pozitivismu, tak k jeho idealistické opozici. Konstatoval především časovou a prostorovou omezenost empirické zkušenosti, která znemožňuje proveditelnost experimentů. Domníval se, že vědecké myšlení nepřináší skutečné poznání reality, neboť ji pouze účelně zjednodušuje.⁸ Naproti tomu základ ve zkušenosti přisuzoval i spekulativní filozofii. V tomto případě hovořil o zkušenosti citové a vnitřní.

Religious Experience; A Pluralistic Universe; The Meaning of Truth, a Sequel to Pragmatism; Essays on Radical Empiricism a Humanism and Truth.

⁵ „Svůj“ pragmatismus Čapek definuje v následujících bodech: přihlášení se k principu noetické skepse, obrat k empirické skutečnosti, odmítnutí koncepce obecného já, přijetí principu individualismu, důraz na svobodu ducha, pochopení skutečnosti jako jednání a přijetí morálního rozměru každého jednání. Zjevnou modifikaci cítíme především v případě posledně zmíněného bodu, který by v Deweyho pojetí pragmatismu nesehrával významnou roli. Na tomto místě můžeme konstatovat analogii Čapkova a Rádlova přístupu, u něhož jednání, jakkoliv v konceptu jeho aktivistické filozofie důležité, vždy zůstávalo ovlivněno především svou mravní motivací.

⁶ K. Čapek, *Hovory s T. G. Masarykem*, Československý spisovatel, Praha 1990, s. 207–213.

⁷ Z Čapkových současníků tento přístup velmi aktivně prosazoval znovu také Emanuel Rádl a byl za něj ve své době často kritizován. I tato tendence ovšem podporuje Deweyho filozofické směřování, které se rovněž úzce pojilo s politickou angažovaností. To, že Deweymu nebyla politická tematika vzdálena, a není tedy možné tvrdit, že by se Čapek svým spojením pragmatické tradice a sociální agility od původních myšlenek pragmatismu odkláněl, dokazuje také skutečnost, že na přelomu 20. a 30. let 20. století Dewey publikoval hned tři texty, které rozvíjely filozofické myšlenky na téma veřejné společnosti podložené jeho politickými aktivitami (*The Public and Its Problems* – 1927, *Individualism, Old and New* – 1930, *Liberalism and Social Action* – 1935).

⁸ Srov. K. Čapek, *Pragmatismus čili Filozofie praktického života*, kap. Moderní filozofie, Votobia, Olomouc 2000.

Vyvozoval tedy, že i metafyzické soustavy stojí, ačkoliv nedoznaně, na zkušenostech, a noetický spor mezi empirismem a idealismem přesunul na spor mezi životem vnějším a vnitřním.⁹

Čapek považoval pragmatismus za směr čistě empirický a v některých případech o něm hovořil jako o následovníkovi pozitivismu.¹⁰ Zatímco u Deweyho je spojitost těchto směrů, která právě v českém filozofickém prostředí našla svou odezvu, podložitelná jeho východiskem z pozitivistického školení, zajímavé srovnání je naopak možné učinit s dílem dalšího z představitelů amerického pragmatismu, Stephena C. Peppera.¹¹ Čapek zmíněnou souvislost vyvozoval z pragmatické pozornosti k faktům a z nechuti k abstraktní pojmové dialektice. Pragmatismus však podle něj fakta pojímá jako úplnou zkušenost, jako zkušenost s osobním rázem. Ve světle této úvahy se zdá, že právě Deweyho pragmatismus mohl být Čapkovi obecně blíže než přístup dalších představitelů tohoto směru. Na druhou stranu Čapek nikdy nenáročoval pragmatismu postavení dokonalé filozofie. Ovšem i v této skutečnosti spatřoval jeho přednost. Snahy o budování dokonalého filozofického systému se mu zdály, s ohledem na nedokonalost lidského života, více než klamavé.¹²

⁹ Srov. tamtéž.

¹⁰ V českém prostředí Čapek nebyl jedinou osobností, která tuto souvislost spatřovala a vyzdvihovala. Také Emanuel Rádl ve svých *Dějínách filozofie* zdůrazňuje, že Deweyho filozofie je ovlivněna především Darwinovou vývojovou teorií a Spencerovým pozitivismem. Z těchto směrů právě podle Rádla Dewey přejal smysl pro *matter of fact*. (Srov. E. Rádl, *Dějiny filozofie II. – Novověk*, Votobia, Praha 1999, s. 508.) Podobnou spojitost je možné sledovat také u T. G. Masaryka.

Je ovšem zároveň nutné podotknout, že Dewey se celý život vymezoval proti scientismu, který tvoří základy pozitivismu. Vedle zmíněných směrů byl navíc Dewey hluboce ovlivněn také Hegelovou filozofií, která se odrazila ve vývojové a sociálně zakořeněném charakteru každé pragmatické zkušenosti. Snahy o transformaci idealismu vedly Deweyho k syntéze hegelianismu s přístupy, které zmiňuje ve své knize Rádl, a jejich výsledkem byl Deweyho pragmatismus.

¹¹ Pepper by s výše uvedeným ideovým propojením pozitivismu a pragmatismu zásadně nesouhlasil. Ve svém díle *World Hypotheses – A Study in Evidence* (University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1942) charakterizoval tyto směry jako dvě odlišné světové hypotézy vycházející z různých zdrojových metafor. Zdrojovou metaforu Pepper definuje následovně: „Teorii zdrojové metafory nazývám teorií, podle níž je světová hypotéza, která má zahrnout všechny fakty, konstruována nejprve na základě spíše malých souborů faktů a poté rozšiřována na všechny fakty. Soubor faktů, jenž hypotézu inspiroval, je původní zdrojovou metaforou.“ (S. C. Pepper, *Teorie metafyziky založená na zdrojové metafoře*, *Estetika*, roč. 42, 2006, č. 1–3, s. 39). Zatímco pragmatismus vyvozuje své poznání z aktivní přítomné události – zkušenosti, a jeho původní zdrojovou metaforou je tedy proces či změna, pozitivismus se omezuje na nezpochybnitelná a na interpretacích nezávislá fakta. Jejich propojením či návazností, jak Čapek konstatuje, by v kontextu Pepperových úvah došlo k takové formě eklekticismu, která je nepřijatelná. Pepper eklekticismus pokládá za matoucí pokus o interpretaci faktů nekompatibilními soubory kategorií. Zároveň si je ovšem vědom toho, že každá nová teorie zakládá svůj vznik na korpusu doposud poznaných faktů, z nichž teprve vyvozuje své nové poznatky, a je tedy rovněž eklektická. Proto Pepper dochází k rozlišení dynamického a statického eklekticismu. Pokud je eklekticismus pouze základem pro vytvoření nových poznatků, jedná se o eklekticismus dynamický, pro Peppera přípustný. Pokud však eklekticismus ustrne pouze na smíšení kategorií různých teorií, jedná se o formu statickou, kterou Pepper odmítá jako význam zatemňující. (Srov. S. C. Pepper, tamtéž.) Kontextualismus či metafyzický pragmatismus (u Peppera se jedná o terminologickou podvojnost – pojmy jsou tedy ekvivalentní) je na rozdíl od pozitivismu, ve kterém Pepper shledává mnoho dogmatického, relativně adekvátní světovou hypotézou vycházející z legitimní zdrojové metafory.

¹² V těchto myšlenkách se Čapek shoduje s Pepperovými úvahami o dogmatismu ve filozofii. Budování dogmatické filozofie, která odmítá vůbec možnost pochyb o jejích složkách, Pepper rovněž spatřoval jako nelegitimní. Srov. Stephen C. Pepper, *Teorie metafyziky založená na zdrojové metafoře*, viz výše.

To, že se Čapkovy úvahy o pragmatismu neomezovaly americkou tradicí tohoto směru, ale naopak vždy vykazovaly osobitý přístup, je tedy zřejmé. Do jaké míry pragmatismus skutečně ovlivnil jeho estetickou koncepci, zůstává otázkou pro následující kapitoly.

Čapková koncepce objektivní metody v estetice

Nejen z hlediska estetiky se pragmatické myšlenky nejzřetelněji a nejuceleněji promítly do textu Čapkovy dizertace „Objektivní metoda v estetice se zřením k výtvarnému umění“ z roku 1915. Bližší prozkoumání tohoto textu a revize pragmatických aspektů Čapkovy koncepce objektivní estetické metody, především s přihlédnutím k Deweyho *Art as Experience*, nám umožní lépe se zorientovat v polemice nad častým pojetím Karla Čapka jako významného pragmatika v rámci české filozofie. Před přistoupením k této části je však vhodné připomenout, že zatímco Deweyho text pochází z doby, kdy autorovi bylo 75 let a jeho významné filozofické práce již byly sepsány, Čapek stál při psaní dizertace na prahu svého díla a bylo mu 25 let.

Čapková koncepce představuje poznání estetického objektu jako postup od pólu subjektivity k pólu objektivitě, jinak řečeno od recipienta k objektu samotnému. Tato bipolární představa neustálého a všudypřítomného vzestupu od subjektivity k objektivitě je důvodem, proč Čapek není nucen zavrhat ani čistě subjektivní prvky recepce. Ačkoliv konstruuje metodu objektivního poznání, nejedná se o naprosté vytěsnění subjektivních faktorů v estetice ani o opomíjení jejich poznávací hodnoty. Čapkovo pojetí subjektivní prvky koriguje, ovšem uznává jejich nezbytnost dokonce i pro objektivní poznání uměleckého díla. Přesouvá je do mezí, v nichž jsou nadále relevantní.

Pole subjektivity, v němž je recepce zahájena, představuje estetický dojem recipienta. Toto východisko je postupem k objektivitě překonáváno, ale nikoliv diskreditováno, a od subjektivního dojmu se recepce vyvíjí směrem k druhému pólu, který je objektivně zaměřen k předmětu. Tento pól Čapek nazývá estetickým rozuměním. Cesta mezi oběma póly je uskutečňována skrze estetický soud a estetickou hodnotu.

Cílem Čapkovy práce ve skutečnosti nebylo vyložení nového přístupu. Spíše se jednalo o sumarizaci a správný výklad jednotlivých částí naší receptivní schopnosti, a tím o důkaz, že objektivní metoda v estetice již existuje a její potřeba se jeví jako přirozená a logicky vyplývající. V této souvislosti je vhodné připomenout, že také William James koncipoval pragmatismus jako přístup, který je spíše správným výkladem již fungujícího než zcela novou teorií a praxí.¹³

Již ze základních formulací Čapkových cílů je zřejmé, že není možné hovořit o pragmatické koncepci. Na druhou stranu není rovněž správné pragmatické prvky v Čapkových myšlenkách zcela opomíjet. Formulování snahy o objektivní poznání uměleckého díla je v rozporu s faktem, že pragmatismus zásadně legitimizoval

¹³ Ačkoliv na poli estetiky se naše pozornost bude soustředit přednostně na spis *Umění jako zkušenost* Johna Deweyho, který vyšel teprve roku 1934, je vhodné zmínit, že pragmatické myšlenky byly české filozofické veřejnosti kromě dřívějších Deweyho prací významně zprostředkovány právě také vydáním Jamesova *Pragmatismu* v českém překladu v r. 1918 (W. James, *Pragmatism: nové jméno pro staré způsoby myšlení: populární přednášky o filosofii*, Jan Laichter, Praha 1918).

individualizovanou, a tedy pluralitní interpretaci uměleckého díla. Čapek ovšem objektivitu poznání nestaví do rozporu se sférou subjektivního dojmu. Jednoznačným odkazem k pragmatickým myšlenkám je naopak Čapkovo uvažování o recepci uměleckého díla jako o vzestupu od subjektivního k objektivnímu. Onen vzestup prezentuje základ pragmatického myšlení, jak jej charakterizoval S. C. Pepper, jehož zdrojová metafora spočívá v události a ve změně – tedy v procesu. Vše v pragmatismu v sobě zahrnuje postup či proces a Čapek tuto myšlenku klade přímo do základu své koncepce.

Na stejném místě se setkáváme i s dalším zásadním projevem pragmatismu. Čapek uvažuje o recepci v kontextu, který zahrnuje subjekt i objekt, a nutně tedy aktivitu vnímání neobrací pouze k jednomu z těchto pólů, ale k oběma zároveň. Stejná je i pragmatická definice procesu recepcce jako situace, do níž vstupují subjekt/inteligence a prostředí/kontext společně. Teprve z jejich vzájemné interakce vyvstávají konkrétní představy. Pro Čapka, který směřuje k objektivnímu uchopení uměleckého díla, je recepcce zahájena subjektivním estetickým dojmem, a naznačuje tedy do jisté míry založení na binárním vztahu subjekt–objekt. Přestože je subjekto-objektová situace u Čapka lineárněji rozložená, zakládá možnost bytí uměleckým dílem podmíněnou interakcí artefaktu s recipientem. V tomto ohledu čelíme momentu, který vykazuje shody s pragmatismem.

Úvahy o pragmatických paralelách v Čapkově estetické koncepci tedy mají své opodstatnění. Podrobnější rozbor sledující jednotlivé kapitoly Čapkova textu nám pomůže uvedená zjištění detailněji rozvést, případně korigovat.

Estetický dojem

Koncepci objektivní metody zahajuje Čapek výkladem o estetickém dojmu, ve kterém spatřuje začátek každého receptivního procesu, a tedy subjektivní pól, který je nutné překonat cestou k objektivitě uměleckého díla. Estetický dojem je „já“, z něhož recepcce uměleckého díla vychází, ale nedochází v něm k objektivnímu rozumění, které je Čapkovým cílem. Zde se nachází oblast, v níž je subjektivismus relevantní dokonce i pro objektivní metodu. Bez estetického dojmu by nemohlo objektivní poznání uměleckého díla existovat, neboť by nebyla vůbec zahájena cesta k objektivnímu rozumění.

Ve struktuře estetického dojmu Čapek rozlišuje dvě složky, direktní a sekundární faktor. Zatímco direktní faktor je podnětem, jedná se o počítky, které nabýváme během pozorování plátna pokrytého pigmenty, sekundární faktor je asociativní, a zahrnuje tak vše, co k podnětu direktního faktoru sami přiřazujeme vlivem našich vzpomínek, zkušeností, nálad atd. Objevuje se zde tedy základní pragmatický motiv – přesunutí skutečného uměleckého díla do proudu zkušeností, ovšem s několika podstatnými rozdíly. Prvním z nich je skutečnost, že Čapek představuje direktní a sekundární faktor přísně odděleně, tedy jako dualismus hmotného nosiče a myšlenkových obsahů, což by bylo pro pragmatismus, potírající podobné dualismy, nepřijatelné. Překročení propasti vytvořené původními opozity je Deweyho zásadní motivací, která ho přivádí k přesunutí umění do oblasti zkušenosti, kde jediné může být pojmy estetiky vlastními popsáno. Zatímco u Čapka hned od začátku zkušenost v daném rozvržení vzniká více

analyticky, Deweyho zkušenost a vnímání jsou postupně a kontinuálně se vynořujícím procesem.¹⁴

Čapek se navíc domnívá, že oba uvedené oddělené faktory je nutné pro vytvoření jednoty toho, co náleží k dané věci, normovat. Zatímco pragmatický proud zkušenosti, v němž se vnímání odehrává, je roven bezprostřednímu plynutí,¹⁵ Čapek do něj včleňuje faktor „revize estetického zážitku“, aby podržel jednotu výchozího a asociovaného. Opouští tedy pole původní jednoty a plnosti estetického dojmu, aby našel jednotu jinou, jednotu vyššího stupně – věcnou souvislost představ. Tím se podle něj začíná uskutečňovat cesta k estetickému předmětu.

Zatímco jednota Deweyho úplné zkušenosti je spojena s všeprostupující kvalitou, která zkušenost definuje, ale je zároveň její přirozenou, nikoliv zvnějšku přiřazenou součástí, a zakládá tak jednotu *zkušenosti* (*an experience*),¹⁶ pro Čapka tato vnitřní jednota tento potenciál přechodu k estetickému předmětu nemá, a proto vyjadřuje potřebu hledat souvislost dle jeho mínění objektivnější.¹⁷ Bezprostřední proud zkušeností totiž Čapek pokládá za pasivní formu recepce, za *laisser aller*, ze kterého je nutné se vytrhnout. Dewey by s takovým chápáním pravděpodobně nesouhlasil. Vnímání faktů v proudu zkušeností totiž popisuje jako neustálé osmyslování prožitého směrem do minulosti i budoucnosti, jako neustálou duševní aktivitu vytvářející síť vztahů mezi jednotlivými představami

¹⁴ J. Dewey, *Art as Experience*, George Allen & Unwin Ltd., London 1934, s. 42: „Experience occurs continuously, because the interaction of live creature and environing conditions is involved in the very process of living. Under conditions of resistance and conflict, aspects and elements of the self and the world that are implicated in this interaction qualify experience with emotions and ideas so that conscious intent emerges.“ („Zkušenost existuje nepřetržitě, protože interakce živé bytosti a okolních podmínek je zahrnuta v samotném životním procesu. Během konfliktu aspekty a elementy subjektu a světa, které jsou do této interakce zapojeny, vymezují zkušenost emocemi a představami, takže se vynořuje vědomý záměr.“ Překl. aut.)

¹⁵ Pragmatické plynutí proudu zkušeností, ačkoliv je bezprostřední a samotné vytváření zkušenosti kontinuální, není ekvivalentní kontinuálnímu ubíhání. Naopak jsou zde okamžiky plynutí a okamžiky zastavení, jejichž kontrast právě dodává pragmatismu charakteristickou procesualnost, událost, změnu. O této podobě plynutí hovoří i Dewey – J. Dewey, *Art as Experience*, viz výše, s. 43: „Because of continuous merging, there are no holes, mechanical junctions, and dead centers when we have an experience. There are pauses, places of rest, but they punctuate and define the quality of movement. They sum up what has been undergone and prevent its dissipation and idle evaporation.“ („Díky neustálému spojování postrádá průběh zkušenosti mezery, mechanická propojení a mrtvé středy. Jsou zde pauzy, místa odpočinku, ale ty zdůrazňují a definují kvalitu pohybu. Shrnují, co bylo zakoušeno, a předcházejí tak zahálčivým ztrátám.“ Překl. aut.)

¹⁶ Dewey používá rozlišení *experience* (pro zkušenost běžnou) a *an experience* (pro zkušenost plnou, tedy i zkušenost estetickou). Naplněná zkušenost (*an experience*) se od běžné zkušenosti liší zvláštní mírou celostnosti a završením, které se ovšem nerovná pouhému ukončení v čase. *An experience* tak představuje zintenzivnění rysů *experience*. Estetická zkušenost je potom zvláštním a nejčistším, tj. nejméně zvnějšku determinovaným příkladem *an experience*. Estetická zkušenost je esenciálně obsažena v každé plně zkušenosti, protože každá plná zkušenost má svou estetickou složku, ale ne každá naplněná a završená zkušenost (*an experience*) je zkušeností estetickou. Estetická zkušenost je tou plnou zkušeností, která je, na rozdíl od jiných, dominantně estetická a je svou podstatou spojena se zkušeností tvoření.

¹⁷ K. Čapek, Objektivní metoda v estetice se zřením k výtvarnému umění, viz výše, s. 136: „Bezprostřední dojem je souvislý zážitek, k jehož přirozené plnosti a celosti patří i faktory nyní vylučované; tímto rozčleněním dojmu je však zrušena i jeho původní žitá jednotnost. A přece to rozdělení nemá jiného účelu než nalézt jednotu, jež je vymezována jako jednoznačná souvislost s direktním faktorem, „inherentní vztah k objektu, „splnění“ ve smyslových datech atd.“ Zároveň by nemělo zůstat bez povšimnutí, že Čapek bezprostřední dojem charakterizuje pojmy jako plnost, celost a jednota, které jsou charakteristické právě pro Deweyho završenou úplnou zkušenost (*an experience*).

vstupujícími do estetické situace. Zkušenost, a tedy estetickou recepci, rovněž chápe jako neustálé vztahování se *undergoing* a *doing* – zakoušení a konání, trpné a činné složky. Tyto jsou navzájem komplementární, a tedy od sebe neoddělitelné, a právě na poli estetické recepcce se maximálně propojují (Deweyho pojem fúze¹⁸). Jakýkoliv předpoklad výlučně a trvale pasivního charakteru recepcce je tedy s Deweyho filozofií ve zřejmém rozporu.¹⁹

Čapek se při hledání objektivně fundované jednoty všech momentů ubírá cestou k estetickému předmětu, estetickému faktu. Bezprostřední dojem byl do jisté míry (problematické zůstává Čapkovy oddělení jeho dvou základních faktorů) kontinuálním zážitkem, nenarušeným, přirozeně vytvořeným a plynoucím bez omezení. Formou cenzury však tato kontinuita zaniká a objevuje se konstrukt. Estetický předmět je oproti zmíněnému pro Čapka souvislost objektivně založená, je výsledkem našeho vztahování a soudů o předmětu. Poměr mezi estetickým dojmem a estetickým předmětem, a tedy samotný akt objektivace,²⁰ je Čapkem popisován a chápán co do míry objektivnosti opozitně. Objektivita druhého je výsledkem naší vědomé činnosti, zpracování a souzení podnětů, a je tedy protikladem bezprostřednosti prvního. Optikou pragmatismu estetický dojem do jisté míry splňuje podmínky kontinuity probíhající zkušenosti – sám Čapek o něm dokonce hovoří jako o procesu a naznačuje jeho bezprostřední plynutí. V rozporu s ním je ovšem nekontinuální přechod k myšlenkovému konstrukt, který se uskutečňuje záměrnou cenzurou bezprostředních počitků.

V tomto bodě lze tedy konstatovat, že Čapkovy estetická metoda umísťuje recepci uměleckého díla do oblasti zkušenosti, podobně, jak to učinil také Dewey. Je ale zároveň zřejmé, že vznik a průběh této zkušenosti jsou u Čapka a Deweyho rozdílné. Zatímco Dewey definuje zkušenost s estetickou potencialitou jako vnitřně sjednocenou a úplnou (v rámci níž právě estetická zkušenost vykazuje nejméně determinací zvenci), Čapek popisuje zkušenost zahrnující vnější zásahy a jednotu této zkušenosti hledá mimo ni samou.

Estetický soud

Od estetického dojmu Čapek učinil první kroky k estetickému soudu. Připouští, že základní estetický soud, tedy takový, který určuje, zda je věc krásná, či ne, se jeví subjektivním a individuálním. Není možné od něj vždy a všude očekávat všeobecnou shodu, a tedy není ani možné pokládat ho za obecně platný.

¹⁸ Estetická zkušenost je fúzí všech jednostranných zkušeností, je kompletní a představuje souhrnnou, nejkomplexnější, životní zkušenost. Uspořádaně propojuje objekty, aktivity i oblasti, které jsou v našem běžném životě oddělené nebo opozitní, a v tom spočívá její hodnota.

¹⁹ J. Dewey, *Art as Experience*, viz výše, s. 58: „But receptivity is not passivity. It, too, is a process consisting of a series of responsive acts that accumulate toward objective fulfillment.“ („Receptivita ovšem není pasivita. Je to rovněž proces sestávající ze sledů reakcí, které se akumulují směrem k objektivnímu naplnění.“ Překl. aut.)

²⁰ K. Čapek, *Objektivní metoda v estetice se zřením k výtvarnému umění*, viz výše, s. 144–145: „(...) estetický předmět je objektivně založená souvislost dat smyslových, představ, citů, vzruchů atd. Estetický dojem sám je subjektivní a příčinná, kontinuitní a sukcesivní souvislost těchto momentů, jeho jednotu je jednota nerušeného, nestísňeného procesu. Proti tomu souvislost estetického předmětu je věčná, založená na reálních vztazích (...).“

Z tohoto konstatování Čapek vychází i ve svých úvahách o objektivitě estetického soudu. Nepochází ovšem k na první pohled nutnému závěru, že nemožnost nadindividuální platnosti vylučuje rovněž objektivitu souzení. Tyto veličiny naopak shledává jako na sobě nezávislé. Tradiční pojetí objektivitu, kterým byla identifikována s aktuální mírou shody, je u Čapka nahrazeno objektivitou, která se nezdráhá být zároveň individuální.²¹ Tato legitimizace individuálního přístupu k interpretaci uměleckého díla se nesporně hlásí k pragmatickým myšlenkám o pluralitě soudů. Nárok estetického soudu na nadindividuální platnost považuje Čapek za nárok chybný, neboť i v případě více souhlasných soudů není možné tyto redukovat na soud jeden.²² Ačkoliv základním východiskem pragmatismu je pluralismus, ani zde individualita souzení nevylučuje možnost verifikace idejí – tedy jejich uznání jako objektivních. Naopak, pragmatismus při podržení subjektivního přístupu dokonce rehabilituje myšlenku verifikace idejí prostřednictvím jejich využitelnosti pro dosažení daného cíle. Způsob verifikace nesehrává roli, její možnost v podmínkách pragmatických singulárních soudů je ovšem rovna myšlence, ke které svými úvahami míří i Čapkovo pojetí estetického soudu. Estetický soud není obecný co do kvantity, je ovšem i přes svou bezprostřednost a neomezenost, kterou se znovu přibližuje pragmatismu, obecný v otázce platnosti (ve smyslu objektivitu).²³

Elementární estetický soud o kráse, nenormovaný a individuální, jak jej Čapek nastiňuje, vyžaduje rovněž možnost objektivní, a přesto nenormované krásy. S touto problematikou se Čapek vyrovnal tentokrát ve velmi úzké spojitosti s pragmatickými myšlenkami: „Také veškerá krása záleží v situaci, jejíž členy jsou ‚já‘ a předmět; ale ovšem nikoliv libovolný předmět, nýbrž právě estetický nebo krásný předmět, a proti němu subjekt krásy, jenž sám i se svým obsahem je v takové situaci esteticky relevantní. V okamžiku, kdy zažívám krásu, není esteticky lhostejno, kdo a jaký jsem, jaký je můj věk, charakter, zkušenost a život: nejen proto, že to vše můj zážitek modifikuje, nýbrž hlavně proto, že dokud jsou v zažití krásy skutečně přítomny, jsou všechny ty momenty samy esteticky cenné (...). Nemá tedy smyslu zakládat estetickou hodnotu buď jen na předmětu, nebo jen na subjektu; krása fakticky zahrnuje obě a je změřitelná jen v hloubce celé situace. Krása je událost, které je nutno rozuměti jako celku.“²⁴

Z uvedeného citátu je vysoká míra propojení s pragmatismem v tomto bodě zřejmá. Elementární soud o kráse Čapek vyvozuje z kontextu situace, který je svou komplexitou paralelní Deweyho pojmu.²⁵ Čapek používá i další charakteristicky pragmatické

²¹ K. Čapek, *tamtéž*, s. 154: „(...) co si někdo pro svůj nejvlastnější život našel a posoudil jako krásné, to jsou nedotknutelné a čisté soudy, a nikdo není povolán měřiti je svým čistým souzením.“

²² *Srov. tamtéž*, s. 161.

²³ *Tamtéž*: „Zbývá tedy jediná možnost, že není tím nárokem žádána pravá obecná platnost, nýbrž toliko souhlas, ne však jen souhlas s námi, nýbrž takřkajíc souhlas s věcí, o kterou se jedná, souhlas s hodnotou, jež by nesouhlasem byla ztracena nebo ohrožena, a součinnost všech na udržení této hodnoty.“

²⁴ *Tamtéž*, s. 159.

²⁵ Situace je v pragmatické filozofii interaktivní funkční vztah mezi subjektem a jeho prostředím. Z takto pojaté situace povstává každá zkušenost.

termíny, jako je událost²⁶ a zkušenost²⁷. Oba póly situace jsou pro něj, stejně jako pro pragmatismus, v otázce zažití krásy esteticky relevantní, a to při zachování objektivní souzení. Krása je definována jako událost, na níž se ve vzájemné interakci podílí jak subjekt, tak objekt. Je v pragmatickém smyslu zkušeností, která ze vzniklé situace vychází.

Myšlenkami o nenormované kultuře jako živoucím organismu se Čapek přibližuje nejen pragmatismu, ale i strukturalismu.²⁸ Překračování estetických norem konvenuje s Deweyho pojetím *zkušenosti* (*an experience*) v její bezprostřednosti, která zamezuje jakékoli konečné fixaci hodnot.

Požadovanou míru objektivitu ovšem Čapek nenachází v elementárním souzení, jak bylo předestřeno výše, ale naopak ji shledává teprve v neustálém postupu směrem k předmětu, který je v estetickém souzení uskutečňován – v soudech s rozvinutým určením předmětu. Cesta skutečně objektivního estetického souzení je u něj ekvivalentní cestě všestranného určení estetického předmětu, které vede k jeho objektivnímu poznání – estetickému rozumění. Tímto postupem se estetický soud vymaňuje ze závislosti na zážitku, osamostatňuje se a zahajuje naši teoretickou činnost, kterou konstruujeme estetický předmět – v rámci soudu si jej přivádíme k vědomí ve všech jeho relevantních momentech. Teprve když je tedy soud správným a plným určením estetického předmětu, nemůže být jeho objektivita zpochybněna.

Pojem zkušenosti, ačkoliv oproti Deweymu významně determinované zvenčí, je tedy u Čapka, podobně jako u Deweyho, výsledkem celku situace. Na jejím vzniku se i zde neoddtělně podílí jak subjekt, tak objekt recepce. Podobně jako Dewey tedy Čapek legitimizuje individualitu zkušenosti. Čapkova definice objektivního soudu – tedy co možná správné a plné určení estetického objektu, maximální přiblížení se mu a jeho osvobození ze zážitku – už ovšem Deweyho myšlenkám odporuje. Pro Deweyho předměty a události, které hodnotíme, vždy zůstávají součástí dynamické struktury situace, v jejímž rámci se vynořily, a proto když hodnotíme, činíme spíše vysoce kontextuální soud/prohlášení o kvalitě celé situace, nikoliv pouze předmětu, který je v ní zahrnut. Čapkovo zaměření na estetický objekt pragmatický rámec situace fragmentuje.

²⁶ Pojem událost vyjadřuje pragmatický důraz na časový a proměnlivý charakter světa i naší zkušenosti. Oproti tradiční představě skutečnosti jako souboru trvalých jsoucen událost vyjadřuje to, co se děje a mění, ale i přesto může mít trvalý význam.

²⁷ Zkušenost je základním pojmem pragmatismu, neboť dle pragmatické filozofie všechno poznání plyne z reakce na celek naší zkušenosti, která se vyjevuje z neustálé bezprostřední interakce mezi námi a naším prostředím.

²⁸ S podobným konceptem se setkáváme v díle Jana Mukařovského, který uvažuje o překračování estetické normy právě jako o úkolu živoucího umění. Jeho pojetí antinomické normy, tedy oscilace normy mezi póly zákona a orientačního bodu, mu však na rozdíl od pragmatismu dovoluje vidět i jistou objektivní stránku estetického hodnotícího soudu. Na rozdíl od Čapka ji ovšem Mukařovský shledává v sociální odpovědnosti, kterou hodnotitel za své hodnocení pociťuje. Hodnota je tedy u Mukařovského objektivní svou existencí v povědomí kolektiva. Souvislostem mezi estetickou koncepcí Jana Mukařovského a Johna Deweyho se krátce věnuje také Richard Shusterman (R. Shusterman, *Estetika pragmatismu – krása a umění života*, Kalligram, Bratislava 2003). Shusterman zmiňuje v tomto ohledu pět základních podobností obou přístupů: oproti tradičnímu pojetí dynamičtější a dialektičtější pojem struktury, sblížení umění a neuměleckých oblastí života pojmem estetické funkce, rozšíření oblasti estetického také mimo oblast umění, snahy o překonání dualismu subjekt × objekt a rozvoj třetího zprostředkujícího pojmu (norma u Mukařovského, zkušenost u Deweyho) a nakonec spatřování hlubokých kořenů umění ve fyziologické bázi lidské bytosti.

Estetická hodnota

Soudy připisují předmětu estetickou hodnotu. Domnívá-li se tedy Čapek, že estetické soudy jsou objektivní, jak bylo dokázáno výše, měla by být rovněž hodnota jimi připisovaná objektivní.

Čapek připouští, že estetická hodnota je typicky relativní, a odvozuje ji od individuálního žádání a uspokojení. Výchozí pozice jeho dalších úvah je tedy opět pragmatická, neboť faktor individuální žádosti a jejího uspokojení konvenuje s hlavním motivem pragmatismu – účelností. Přesto jsme již výše zmínili, že Dewey hodnocení chápe ve smyslu kontextuálního prohlášení o kvalitě situace a před samotnou hodnotou jako metafyzickou entitou stojící stranou proudu událostí upřednostňuje samotný proces hodnocení, který postihuje nejen výsledek, ale také prostředky, které k němu vedou. Čapek se nedomnívá, že by individualita hodnoty byla překážkou pro možnost hodnoty být zároveň objektivní. Východiska nepodloženě předpokládající, že nadindividuální hodnota je cennější než hodnota osobní a že obecně platné hodnoty jsou objektivní, a tudíž protikladem subjektivních, jsou pro Čapka nepřijatelná. Subjektivita a singularita estetické hodnoty nemají vliv na její objektivitu, nechápeme-li tuto pouze jako míru obecné shody, což Čapek nečiní.²⁹

Oprávněné hodnoty by však Čapek přesto chtěl fundovat, ačkoliv ne srovnávaním hodnotních soudů.³⁰ Odmítnutí komparativního přístupu ostatně nalezneme i u Deweyho.³¹ Pevnější základ estetické hodnoty, než je individuální subjekt, ale zároveň pragmatickým úvahám blízké zachování bezprostřednosti zažívání Čapkoví poskytuje spojení s hodnoceným předmětem. Na významu tak opět nabývá pragmatický koncept situace – vzájemná reakce vyvstávající mezi subjektem a okolím podobně, jako tomu bylo již při obhajování objektivity estetického soudu. Zkušenost vytvořená situací pragmatické povahy je založena již ne pouze na subjektu. Je pevně spojena rovněž s posuzovaným předmětem, a připsanou estetickou hodnotu tedy vymaňuje z pouhé subjektivní citové reakce. Činí z ní bezprostřední a individuální, ovšem ve svém základě objektivní kategorii.

Zatímco Deweyho pragmatismus považuje situaci za interaktivní funkční vztah mezi subjektem a jeho okolím, za individuální zdroj individuální zkušenosti, ve které zakládá svůj pluralismus, Čapek se v chápání situace na toto pojetí neomezuje. Ačkoliv všechno hodnocení chápe jako osobní, událost či situace, ze které hodnocení vychází, může být podle něj jedinečná (subjektivní hodnoty) nebo konstantní a znovu přivoditelná (hodnoty objektivní). Povaha situace není na rozdíl od pragmatických úvah určující pro jedinečnost estetického zakoušení a hodnocení, ale naopak vytváří svou možností opakovatelnosti rozdíl mezi subjektivní a objektivní povahou přisuzovaných hodnot. Zatímco

²⁹ K. Čapek, *Objektivní metoda v estetice se zřením k výtvarnému umění*, viz výše, s. 170: „Ze shody hodnotních soudů neplyne tedy nic pro jejich objektivnost.“

³⁰ Tamtéž, s. 171: „Ve skutečnosti však každá pravá hodnota je zažita jako evidentní; důvod, proč ji považujeme za platnou, oprávněnou a objektivní, je bezprostředně v nás, v hloubi našeho přesvědčení a citu. Korigujeme-li své hodnoty, děje se to pod nátlakem konfliktu (se společností, autoritou atd.), ale nikdy na základě srovnávání.“

³¹ J. Dewey, *Art as Experience*, viz výše, s. 311: „The critic is really judging, not measuring physical fact. He is concerned with something individual, not comparative.“ („Kritik opravdu soudí, neměří fyzikální fakta. Zabývá se něčím individuálním, nikoliv komparativním.“ Překl. aut.)

individualita či obecnost je pouze zevním měřítkem hodnot, právě subjektivita a objektivita je mírou jejich vnitřní platnosti. Oproti Deweymu, u něhož je možné sledovat čistě diadický vztah mezi organismem a prostředím, nalézáme tedy u Čapka souvislost spíše triadickou, mezi subjektem, objektem a neutrálním okolím či prostorem. Možná opakovatelnost situace se navíc blíží Deweyho automatizaci, zevšednění, které je skutečným protikladem estetické zkušenosti.³²

Přihlédnutí k objektu samotnému, který je prost vlivu momentálního prostředí i subjektu,³³ Čapek zprostředkovává skrze formální momenty díla.³⁴ Je totiž možné představit si správné a úplné nalezení formálních momentů díla, které jsou určující pro vytvoření jeho hodnoty, ať už ji subjektivně uznáváme nebo ne.³⁵ Formální momenty hodnoceného předmětu jsou naplněním objektového pólu situace. V Deweyho pojetí jsou ovšem všechny objekty neustále součástí kontextu situace, v jejímž rámci se teprve jako její fáze či aspekty vynořují. Objekty se stávají objekty teprve tím, jak figurují v probíhající zkušenosti. Čapkovy formální momenty díla naopak naznačují možnost objektu existovat také izolovaně, tedy jako existence, jejíž formální momenty budou subjektivní recepcí prosté.

Pro pragmatismus jeden z ústředních pojmů, koncept situace, Čapek přetvořil tak, že byla zachována individualita hodnocení při získání jeho objektivní hodnoty. Metoda jeho objektivní estetiky spolu s tímto krokem dospěla k možné esteticky objektivní cestě – zaměření se na estetický předmět: „Tím je celkem obepsána oblast jediné možné estetické objektivnosti. Esteticky objektivní je estetický předmět, totiž úhrn všech v estetickém zažití vystupujících představ, které ‚patří k věci‘ a jsou relevantní pro zakoušenou krásu. Esteticky objektivní je dále estetický soud, který tento předmět rozvíjí a tím fixuje v platných poznacích. Konečně esteticky objektivní jsou ty předmětné momenty, jichž reálná existence je evidentní, ale jejichž vztah k estetické hodnotě je prvotně kladen jen zažitím krásy. Estetická objektivita je založena na bezprostřední a individuální estetické zkušenosti, ale není v ní obsažena: především proto, že k jejímu nalezení je třeba opustiti bezprostřední danost dojmu a nastoupiti cestu souzení a hledání.“³⁶

Z úvah o estetické hodnotě je zřejmé, že Čapek pokračuje v započaté fragmentarizaci konceptu situace. Nepragmatická možnost její opakovatelnosti zcela vymaňuje objekt z kontextu proměnného prostředí. Cestou k estetické objektivitě, estetickému rozumění, k estetickému objektu tak Čapek jednotlivé složky situace dále izoluje.

³² Estetický potenciál každé situace, jak jej chápe Dewey, plyne z okamžiku konfliktu, který musí subjekt řešit. Nové ekvilibrium situace nepřichází mechanicky, ale vzniká z kreativního momentu tohoto napětí. Jestliže by podle Čapka mohla být situace také konstantní – znovu přivoditelná, moment kreativity, který zakládá estetický potenciál situace, se vytrácí, protože opakovatelnost zřejmě naznačuje také opakovatelnost/automatizaci v řešení problému.

³³ Uvedená myšlenka se blíží pro pragmatismus nemožné kontemplaci. Subjekt ani objekt není možné vyjmout z proudu zkušenosti. Existenci čistého nazírání pragmatismus popírá.

³⁴ Formální momenty díla Čapek definuje následovně: „Udání momentů krásy neznamená výčet o sobě krásných a hodnotných součástí krásy. Momenty hodnot nejsou samy hodnotami. (...) Momenty nejsou částí nebo složky hodnoty (...) Momenty nejsou vlastnosti hodnoty (...) Momenty jsou složky a vlastnosti hodnoceného předmětu.“ K. Čapek, *Objektivní metoda v estetice se zřením k výtvarnému umění*, viz výše, s. 181–182.

³⁵ Srov. tamtéž, s. 180.

³⁶ Tamtéž, s. 182–183.

Estetický předmět a metoda estetického rozumění

Z předchozího popisu cesty k objektivitě, a tedy také k estetickému předmětu Čapek vyzvojuje tři odpovídající a na sebe navazující druhy recepcce. Opět navazuje na ústřední a pragmatismu blízký motiv vývoje, procesu či změny. První z těchto forem je kontemplace jevu odpovídající sféře estetického dojmu, kde přijímáme počitky bezprostředně bez jakéhokoliv hodnocení. Druhým stupněm recepcce je hodnocení. Zde se již soustřeďujeme na námi vybrané objekty, nikoliv na předchozí kontinuum jevů. Dochází k soudu a hierarchizaci. Zatímco v dojmu figuruje pouze subjekt, ve sféře hodnocení se již setkáváme s komplexitou estetické situace, zakládá se zde poměr mezi já a předmětem, který navozuje další cestu k objektivitě.

V rozporu s pragmatismem není v tomto bodě pouze fakt, že pro jeho původní pojetí by byly myšlenky o kontemplaci v souvislosti s první recepcí estetického dojmu nepřijatelné, neboť při recepci jsme vždy součástí situace a proudů zkušeností, a ve stavu čistého nazírání se tedy nemůžeme nikdy nacházet. Pragmatismus by nesouhlasil ani s dualismem, který Čapek vytváří mezi požíváním a hodnocením.³⁷ Pro pragmatismus ústřední myšlenka bezprostředního a kontinuálního vytváření zkušenosti (ačkoliv je přerušované, jak bylo vysvětleno již výše), které je ovšem zároveň aktivním činem a reakcí, tvoří místo hranic mnohem spíše kontinuitu mezi oběma sférami a potvrzuje také pragmatickou snahu o popírání původních opozit.

Oba tyto pro pragmatismus zásadní momenty reflektuje rovněž Dewey. Jeho úvahy o vztahu *doing* a *undergoing* / konání a zakoušení jako komplementárních součástí každé zkušenosti jednoznačně ukazují, že zkušenost, a tedy také receptivita nikdy nemohou být čistě pasivní. Neustálý vzájemný vztah činné a trpné složky (*doing* a *undergoing*) pouze definuje jednotlivé fáze zkušenosti, v nichž dominance jedné z těchto složek střídá dominanci druhé, přičemž ovšem nikdy nedochází k tomu, že by v určitém poměru nebyly přítomny obě zároveň. Proto Dewey nikdy recepci neposouvá na pole čisté kontemplace. Proti tomu Čapkovy úvahy o prvních dvou stupních recepcce nastiňují takový exces – oddělené fáze receptivní pasivity, střídané fázemi receptivní aktivity. Zřejmý zásadní rozpor s Deweyho myšlenkou, že každá fáze receptivity prezentuje vztah pasivní i aktivní složky, nás tak přivádí k závěru, že ve výsledku se pojetí rovin před estetickým rozuměním u Čapka jeví jako výrazně nedeweyovské, ačkoliv bylo dříve dokázáno, že staví na mnohých pragmatických momentech. V těchto souvislostech je také vhodné vzpomenout, že Dewey rozlišuje dva opozitní extrémy nerelevantní kritiky – *impressionist criticism* a *judicial criticism* / impresionistická a posuzující kritika,³⁸ které nápadně odpovídají prvním dvěma stupňům recepcce, jak je popisuje Čapek, přičemž Dewey, jak již bylo uvedeno, upřednostňuje před samotným přiřazením hodnoty vždy vysvětlení a interpretaci.

K podobné syntéze však Čapek dochází teprve ve třetí rovině recepcce. Po požívání a hodnocení podle něj interest o předmět neupadá a dochází k jeho nové prezentaci ve vědomí. Právě zde se spojují výsledky dvou předchozích typů recepcí, diskontinuální počitky z požívání na jedné straně a jednotné pojetí předmětu vycházející z hodnocení

³⁷ Tamtéž, s. 187: „Hodnocení se vskutku podstatně liší od požívání; je reakcí, činem, zasažením osobnosti do prostého průběhu dat; je-li od počitku k posudku jen krok, je to krok přes hranice dvou velmi různých sfér.“

³⁸ Srov. J. Dewey, *Art as Experience*, viz výše, s. 302–328.

na straně druhé. Tato syntéza mnohosti a celosti je blízká pragmatické osmyslující jednotě *zkušenosti* (*an experience*) a vývoj od prvních dvou typů recepcí ke třetímu, estetickému rozumění, se zdá ekvivalentní pragmatickému vývoji zkušenosti ve *zkušenosti* (*an experience*). Odpovídá tomu i skutečnost, že ačkoliv je podle Čapka rozumění v tomto rozdělení recepcí jako první směřováno skutečně k předmětu samému, nevymaňuje se nikdy z celku estetické situace úplně, protože estetický předmět vždy vyžaduje účast subjektu.³⁹ I na poli objektivního poznání tedy Čapek do jisté míry zachovává místo subjektu, a tím i celost situace charakteristickou pro pragmatickou estetiku.

Tato co možná objektivní prezentace estetického předmětu má spíše ráz invence než pouhé recepcí, protože finální syntéza vzniká intuitivně adaptací našich myšlenek na danou situaci. Čapkovy úvahy nejsou v tomto ohledu vzdáleny ani od Deweyho instrumentalismu a invenční úlohou subjektu v úkolu sjednocení opět konvenují s procesem hledání jednoty *zkušenosti* (*an experience*).

Aby byla prezentace, která se v našem vědomí dodatečně uskutečňuje, opravdu objektivní, nepostačuje podle Čapka proběhnutí pouze jednorázové reflexe. Je nutné se k předmětu opětovně vracet a přibližovat, srovnávat s ním neustále svá zjištění, pochopit jeho vnitřní organizaci a zákonitosti. Jistota metody rozumění s takovým postupem roste a zároveň nám poskytuje možnost poznat předmět nejen v jeho povahové zvláštnosti, ale rovněž předměty metodou srovnávání spojovat do různých skupin, vztahovat je vůči sobě navzájem pod společnou kvalifikací, a tím vytvářet estetické pojmy.

Teprve poté se dá rozumění, jak to Čapek činí, označit za objektivní metodu estetickou, protože je zaměřeno na estetický objekt, ale zároveň je možné říci, že je metodou individualizující, protože se k objektu obrací i v jeho samostatnosti. Estetické rozumění v sobě přináší pragmatické sjednocení jednoho ze základních dualismů – objektivity a subjektivity, resp. objektu a subjektu. Nejen, že impulzem pro objektivní invenci se může stát subjektivní a relativní dojem, ale rovněž objektivita a individualita již nejsou v Čapkově pojetí objektivní estetické metody rozporovány.

Na straně druhé je ovšem v podloží Čapkovy koncepce dualita subjektu a objektu stále zachována. Ačkoliv je konstatována jejich spolupráce i na poli největší možné objektivity, stále se pohybujeme na bipolární škále, jejíž extrémy jsou zastoupeny právě subjektem a objektem. Na estetickém rozumění se sice v konceptu situace podílí stále oba zmíněné póly, zároveň ovšem v tomto celku zůstávají oddělenými entitami. V neustálém přibližování se k objektu je stále účasten i subjekt, ale není možné říci, že by s objektem vytvářel nedělitelnou kontinuitu.

Jak tedy Čapkovy teorie objektivní estetické metody, nastíněná v dizertační práci, konvenuje s pragmatickou estetikou, jak je charakterizována v Deweyho knize *Umění jako zkušenost*?

Spojujícím motivem obou textů je procesualnost, kterou Čapek vkládá do centra své teorie. Celý postup, který směřuje k objektivnímu poznání díla, je vlastně událostí, a v tomto smyslu je tedy pragmatický. Podíváme-li se ovšem na povahu této události blíže, vyvstávají již i významné rozdíly. Konkrétní pojetí zkušenosti a situace, tedy

³⁹ K. Čapek, Objektivní metoda v estetice se zřením k výtvarnému umění, viz výše, s. 189–190: „(...) je to estetický předmět, objekt citění, jenž dochází splnění jen v účasti celé mé osobnosti. Ale citící osobnost není tu už k vykonávání reakce, k sympatii nebo odporu, nýbrž k rozumění, stává se orgánem rozumění.“

základních pragmatických termínů, se u Čapka a Deweyho liší. Čapek, podobně jako Dewey, nasměroval vznik a existenci uměleckého díla na pole zkušenosti. Zkušenost je také, u obou shodně, výsledkem rámce situace, ale u Čapka je tato zkušenost, na rozdíl od Deweyho, významně determinovaná zvenčí. Jednotu zkušenosti hledá Čapkova koncepce mimo zkušenost samotnou. Podstatným rozdílem je dále skutečnost, že v okamžiku souzení již Čapek celek situace, v rámci snahy o maximální zaměření se na estetický objekt, fragmentuje. Přisuzuje mu možnost opakovatelnosti, která objekt zcela izoluje od proměnlivých podmínek jeho prostředí/kontextu. Pragmatická situace, jako zdroj stálého relativismu a jedinečnosti, je u Čapka proměněna v opakovatelnou skutečnost. Vystupuje tedy jako další, nová, do jisté míry nezávislá složka původního vztahu objekt-subjekt. Touto fragmentarizací, která ovšem významně odporuje pragmatickému celku situace, Čapek teprve uskutečňuje cestu k objektivnímu poznání předmětu – estetickému rozumění, které si jeho estetická metoda klade za cíl.

Na několika rovinách je rovněž pozorovatelné popírání základního pragmatického motívu, tedy rušení dualismů – původních opozit. Ačkoliv Čapkova teorie staví na popření neslučitelnosti subjektivního vnímání a objektivní platnosti, na dalších místech se již Čapek pragmatického úzu nedrží. Estetický dojem prezentuje jako sestávající ze dvou složek (primárního a sekundárního faktoru), které představuje jako oddělené a opozitní. Ještě závažnější odklon je prezentován skutečností, že osa mezi subjektem a objektem, na níž se situace u Čapka odehrává, ačkoliv do ní zahrnuje oba póly, nikdy nedochází k jejich skutečnému sjednocení.

Čapek pracuje s pragmatickými pojmy, jejich charakter již ovšem čistě pragmatický není. Na druhou stranu jsou některé momenty v Čapkově dizertaci pragmatismem nesporně ovlivněny a inspirovány, jak ukázaly předchozí kapitoly. Čapek tato východiska použil, aby dosáhl cíle a potenciálu, který podle něj soudobá estetika vyžadovala – tedy možnosti objektivního poznání uměleckého díla, které je ovšem stále podrženo na poli zkušenosti, ačkoliv ne zcela v pragmatickém smyslu.

LITERATURA

- Čapek, K., *Hovory s T. G. Masarykem*, Československý spisovatel, Praha 1990.
———, *Pragmatismus čili Filozofie praktického života*, Votobia, Olomouc 2000.
———, *Univerzitní studie*, Čs. spisovatel, Praha 1987.
Dewey, J., *Art as Experience*, George Allen & Unwin Ltd., London 1934.
———, Qualitative Thought, in: Dewey, J., *The Collected Works, Later Works 1925–1953, Volume 5: 1929–1930*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1988, s. 243–262.
———, The Philosophy of the Arts, in: Dewey, J., *The Collected Works, Later Works 1925–1953, Volume 5: 1929–1930*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1988, s. 357–368.
Haworth, L., The Deweyan view of experience, in: M. H. Mítias (ed.), *Posibility of the Aesthetic Experience*, Martinus Nijhoff Publisher, Dordrecht 1986, s. 79–89.
James, W., *Pragmatismus. Nové jméno pro staré způsoby myšlení*, Centrum pro studium demokracie a kultury, Brno 2003.
Král, J., *Československá filozofie – nástin vývoje podle disciplin*, Melantrich, Praha 1937.
Pepper, S. C., Teorie metafyziky založená na zdrojové metafoře, *Estetika*, roč. XLII, č. 1–3, 2006, s. 35–45.
———, *World Hypotheses – A Study in Evidence*, University of California Press, Berkeley 1942.
Rádl, E., *Dějiny filozofie II. – Novověk*, Votobia, Praha 1999.
Shusterman, R., Pragmatism – Dewey, in: Gaut, B., McIver Lopes, D. (eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Taylor and Francis e-Library, London a New York 2005, s. 97–106.

THE OBJECTIVE METHOD IN THE AESTHETICS OF KAREL ČAPEK: PARALLELS WITH DEWEY'S PRAGMATISM

Summary

Karel Čapek is known as a pragmatist in the Czech philosophical context. This article deals with the pragmatic aspects of the Čapek's aesthetics because he finished his university education with the dissertation 'Objektivní metoda v estetice se zřením k výtvarnému umění' (The objective method in aesthetics with regard to the visual arts). Compared with *Art as Experience* by John Dewey, Čapek clearly shows the inspiration of pragmatism. This article undertakes an overview of the possible pragmatic influences on Čapek's conception of objective aesthetics, in which he also uses the traditional pragmatist terms 'experience', 'situation', and 'event'. The comparison of his work with Dewey's makes it clear how Čapek's conception of objective aesthetics adapts these pragmatic terms. One can, however, reasonably speak only about pragmatic aspects in Čapek, not about pragmatic aesthetics as such.

**BOURDIEUHO „HISTORICKÝ PŮVOD ČISTÉHO ESTETIČNA“
JAKO KRITIKA INSTITUCIONÁLNÍ ANALÝZY GEORGE DICKIEHO**

ŠÁRKA LOJDOVÁ

První autor uvedený v názvu této studie – Pierre Bourdieu – je sice nejvíce znám jako významná postava dějin francouzské a světové sociologie, jeho texty však mají nepřehlédnutelný význam i v oblasti estetiky. Kriticky uchopují témata, jimiž se estetika od svých počátků zabývá, a předpoklady, na kterých tradičně staví nebo stavěla. Bourdieu problematizuje otázky definice umění, estetického postoje, vkusu atd.¹ Jeho sociologický přístup tak umožňuje nahlédnout témata estetiky z jiné perspektivy. Oproti tomu uvažování George Dickieho, který je druhým autorem, jímž se zde budu zabývat, je formováno tradicí analytické estetiky, na jejímž směřování se od 60. let 20. století Dickie také podílel. Pravděpodobně největší pozornosti se dostalo jeho institucionální analýze a kritice koncepcí estetického postoje.² Bylo by možné konstatovat, že témata, která se nachází ve středu Dickieho filozofického zájmu, se do značné míry shodují s těmi, jež problematizoval Bourdieu. Avšak zájem o určitou problematiku není dostatečným argumentem pro srovnání přístupů obou autorů. I přes rozdílný charakter angloamerického a kontinentálního myšlení lze mezi oběma těmito autory mluvit o určitém spojení. Angloameričtí autoři se zajímali o Bourdieuho názory stejně tak, jako Bourdieu četl spisy analytických filozofů a estetiků.³ Článek „Historický původ čistého estetična“⁴ je možné vztahovat k institucionální analýze,⁵ se kterou mezi dalšími teoretickými přístupy Bourdieu explicitně polemizuje.⁶ V obráceném směru

¹ Detailnější přehled Bourdieuho témat lze nalézt v předmluvě Randala Johnsona ke knize *Pole kulturní produkce*, viz R. Johnson, Pierre Bourdieu on Art, Literature and Culture, in: P. Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, Polity Press/Blackwell Publishers, London 1993, s. 1–25.

² Shrnutí tematických okruhů filozofického uvažování George Dickieho je obsaženo v předmluvě Roberta Yanala ke knize *Instituce umění*, viz R. J. Yanal (ed.), *Institutions of Art*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania 1994.

³ Na oboustranný zájem upozorňuje Denis Ciporanov v úvodu k páté kapitole knihy *Co je umění?!. Tento závěr dokládá odkazem na zařazení Bourdieuho textu „Historický původ čistého estetična“ do sborníku *Analytic Aesthetics*. D. Ciporanov, Kritika estetiky a estetických teorií umění, in: T. Kulka, D. Ciporanov (eds.), *Co je umění?!*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2011, s. 275.*

⁴ P. Bourdieu, Historický původ čistého estetična, in: T. Kulka, D. Ciporanov (eds.), *Co je umění?!*, viz výše, s. 325–341.

⁵ G. Dickie, Co je umění? Institucionální analýza, in: T. Kulka, D. Ciporanov (eds.), *Co je umění?!*, viz výše, s. 113–132.

⁶ „Historický původ čistého estetična“ není přímou kritikou Dickieho institucionální analýzy, ale kritikou svým dosahem mnohem obecnější. Bourdieu se vymezuje vůči všem koncepcím, které opomíjí nebo nedostatečně zohledňují historickou podmíněnost existence uměleckých děl na straně jedné a estetického prožitku na straně druhé. Tuto chybu, tj., že opomíjí historickou podmíněnost uměleckého díla, dělá podle Bourdieuho i Dickie.

reaguje podobným způsobem na Bourdieuho text i Arthur C. Danto, v jistém smyslu otec „institucionální analýzy“ George Dickieho.⁷ Danto vztah obou autorů (tj. Dickieho a Bourdieuho) neanalyzuje do hloubky, ale zaměřuje se na to, co stojí podle jeho názoru ve středu institucionální analýzy, na otázku, *kdo* je umělcem, jaké vlastnosti osobu umělce charakterizují, jak lze definovat roli, kterou zastává, a především jaké je umělcovo místo ve struktuře světa umění. Bez této odpovědi je institucionální analýza ve své původní verzi bezzubá. Avšak toto není jediný aspekt Dickieho teorie, který Bourdieu odmítá. Největší pozornost věnuje opomíjení historické a sociální podmíněnosti existence umění a schopností vnímatele umění uchopit. V první části tohoto článku se z Bourdieuho textu snažím vyabstrahovat ty výhrady, které lze přímo spojovat s institucionální analýzou. Mou snahou bude co nejsystematičtěji představit Bourdieuho argumenty, jež míří na ahistoričnost institucionální analýzy, vnímání uměleckého díla v jejím rámci a na určení sociální podmíněnosti osoby umělce. Pro pochopení Bourdieuho motivací je třeba mít na paměti systém, jehož je „Historický původ čistého estetična“ součástí. Z tohoto důvodu bude třeba alespoň nastínit koncepci *uměleckého pole* a především roli a význam pojmu *dispozice*.

Ve druhé části tohoto článku se budu zabývat otázkou, zda lze Bourdieuho výhrady skutečně neproblematicky vztahovat na institucionální analýzu. Z tohoto důvodu se obracím k Dickieho formulacím dané teorie jak v její první variantě, tak v té revidované představené v *Kruhu umění*.⁸ Ráda bych zde zdůraznila význam, který přiřkládám obeznámení se s verzí revidovanou. Domnívám se, že tato druhá verze institucionální teorie umění umožňuje do určité míry zpochybnit argumenty, které jsou namířeny proti verzi první. *Kruh umění* nabízí detailnější analýzu charakteru osoby umělce i poznámky k historickému rozměru institucionálního přístupu. Zaměřím-li se na obecnější předpoklady, které „Historický původ čistého estetična“ rámují, vyvstávají zde další, závažnější otázky. Konkrétně, je v silách institucionální analýzy, v původní i revidované podobě, vyrovnat se s historickou a sociální podmíněností uměleckého díla?

I. Limity institucionální analýzy pohledem Pierra Bourdieuho

Východiskem článku „Historický původ čistého estetična“ je Bourdieuho kritika přístupů k definici umění založených na představě určité instituce. V tomto rámci však zřetelně rezonují Bourdieuho vlastní názory týkající se historického a sociálního rozměru

⁷ Upozorňuji, že Arthur C. Danto vychází z Bourdieuho knihy *Pravidla umění*, a nikoli z článku „Historický původ čistého estetična“. Využití Dantových názorů umožňuje fakt, že kapitola *Pravidel umění* „Historická geneze ryzí estetiky“ se téměř doslovně shoduje se mnou analyzovaným článkem. A. C. Danto, Bourdieu on Art: The Field and the Individual, in: R. Shusterman (ed.), *Bourdieu: A Critical Reader*, Wiley-Blackwell, Oxford 1999, s. 214–219. Pokud jde o zmíněné „otcovství“, George Dickie inspiraci slavným Dantovým článkem „Svět umění“ přiznává, a na druhé straně Danto se k tomuto „otcovství“ – byť rezervovaně – hlásí. V předmluvě ke knize *Transfiguration of the Commonplace* A. C. Danto vyjadřuje vděčnost Georgi Dickiemu za to, že na základech Dantova článku „Svět umění“ vystavěl institucionální analýzu. V tomto kontextu institucionální analýzu nazývá svým neplánovaným dítětem a konstatuje, že je třeba se s touto teorií vyrovnat až freudovským způsobem, tj. bojovat se svým potomstvem. A. C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Cambridge 1981, s. viii.

⁸ G. Dickie, *The Art Circle*, Chicago Spectrum Press, Evanston 1997.

umělecké produkce i recepcí.⁹ Je třeba připomenout, že argumenty, které lze vztahovat na institucionální teorii, jsou determinovány Bourdieuho způsobem uvažování založeným na koncepci uměleckého pole.¹⁰ Tato koncepce vychází z principu radikální kontextualizace. Umělecké pole je strukturováno rozmístěním dostupných pozic a objektivními charakteristikami agentů, které tyto pozice zaujímají.¹¹ Interakce mezi pozicemi a zaujímáním pozic je ze své podstaty dynamickým procesem, který obvykle odpovídá boji mezi ustavenými tradicemi a pokusy tyto tradice zpochybnit prostřednictvím inovace.¹² Samotná existence uměleckého pole nutně předpokládá určitou víru v toto pole.¹³ Zaujímání pozic ve struktuře uměleckého pole je nemyslitelné bez vazby na širší sociální a historický kontext, který existenci pole umožňuje.

V úvodu „Historického původu čistého estetična“ poukazuje Pierre Bourdieu na paradox tzv. nerozlišitelných objektů, z nichž jeden je uměleckým dílem a druhý obyčejnou věcí.¹⁴ Lidské vnímání, zaměříme-li se pouze na to, co je dáno našim smyslem, není schopno tyto objekty rozlišit, a proto je třeba hledat jiný základ pro vysvětlení daného rozdílu. Význam této otázky nespočívá jen v určení jednotlivých předmětů, tj. zjištění, který z objektů představuje umělecké dílo. Samotná možnost rozlišit tyto předměty předpokládá nalezení principu, který by umožnil umělecké dílo definovat. Prvním filozofem, jenž věnoval tomuto paradoxu soustavnou pozornost, byl výše zmíněný Arthur C. Danto, na jehož řešení se Bourdieu odvolává, respektive s jehož závěry polemizuje. Danto ve „Světě umění“ konstatuje, že to, co činí rozdíl mezi krabicí Brillo a uměleckým dílem sestávajícím z krabice Brillo, je to, co nazývá právě světem umění, jehož podstatnou složkou je tzv. „atmosféra teorie“.¹⁵ Na jiném místě uvádí: „Vidět něco jako umění vyžaduje cosi, co oko nemůže odhalit – atmosféru umělecké teorie, znalost dějin umění: svět umění.“¹⁶ Tato Dantova myšlenka iniciovala institucionální analýzu George Dickieho, který převzal pojem svět umění, na jehož základě vystavěl vlastní koncepci. V Dickieho terminologii je svět umění společenskou institucí ve smyslu zaběhnuté společenské praxe¹⁷ a právě toto pojetí instituce má ve své kritice na mysli

⁹ V této části textu shrnuji explicitně formulované výhrady vůči institucionální definici umění George Dickieho na straně jedné a na straně druhé Bourdieuho obecnější motivace týkající se kritiky institucionálního přístupu. Bourdieuho výhrady vůči ahistoričnosti institucionální analýzy rozšiřuji o argumenty Stephena Daviese, jehož úvaha Bourdieuho myšlenky doplňuje. S. Davies, *Definitions of Art*, Cornell University Press, New York, 1991.

¹⁰ Tato koncepce představuje velmi komplexní teorii. V rámci tohoto článku se omezím pouze na shrnutí jejich základních momentů. Bourdieuho metoda se v sobě snaží zahrnout tři úrovně sociální reality. 1) místo, které zaujímá umělecké pole v širším poli, tzv. poli moci; 2) strukturu uměleckého pole, tj. rozmístění dostupných pozic a jejich zaujímání; a 3) vývoj habitů (utváření dispozic) agentů, jež pozice zaujímají. Bourdieu rozlišuje dva základní typy uměleckého pole. Pole omezené produkce, které lze chápat jako doménu vysokého umění, a pole produkce „ve velkém“, jež je doménou masové kultury. V rámci těchto polí dochází k boji o moc mezi jednotlivými agenty, v prvním případě se jedná o moc spíše symbolickou, o prestiž a uznání. Ve druhém případě je moc přímo spojena s finančním ohodnocením. R. Johnson, *Pierre Bourdieu on Art, Literature and Culture*, viz výše, s. 14–15.

¹¹ Tamtéž, s. 16.

¹² Tamtéž.

¹³ Tamtéž, s. 10.

¹⁴ P. Bourdieu, *Historický původ čistého estetična*, viz výše, s. 324.

¹⁵ A. C. Danto, *Svět umění*, in: T. Kulka, D. Ciporanov (eds.), *Co je umění?*, viz výše, s. 107.

¹⁶ Tamtéž., s. 105.

¹⁷ G. Dickie, *Co je umění? Institucionální analýza*, viz výše, s. 120.

Pierre Bourdieu.¹⁸ Podle jeho názoru není ontologický rozdíl mezi uměleckým dílem a obyčejnou věcí v pojmech institucionální analýzy dostatečně vymezen.¹⁹ Tvrzení, že „umělecký objekt je artefakt, jehož existence je podmíněna světem umění, společenským univerzem, které mu uděluje status kandidáta na estetické hodnocení“,²⁰ existenci rozdílu neospravedlňuje. Institucionální analýza podle Bourdieuho nezohledňuje historický vývoj instituce, která definuje, co lze za umělecké dílo považovat.²¹ Opomenutí historické dimenze je podle Bourdieuho fatální pro celou institucionální definici, protože podstatu uměleckého díla nelze uchopit jiným způsobem než prostřednictvím historické analýzy.²² Podle názoru autora si filozofové vypůjčují sociologickou metodu, aniž by dostatečně zvážili všechny důsledky, které s sebou tento krok nese.²³ Mylná jsou již samotná východiska tázání institucionální analýzy. Vymezení rozdílu mezi obyčejnou věcí a uměleckým dílem nás ke skutečné podstatě umění nepřiblíží. Teoretik by měl naopak usilovat o zjištění podmínek, které zapříčinily vznik a udržují existenci uměleckého pole, tj. univerza, ve kterém se pohybuje a o kterém pojednává a v němž se především zkoumané distinkce dějí.²⁴ Jinými slovy, otázka po ontologickém rozdílu by tak měla být nahrazena historickou otázkou po zrodu onoho univerza.²⁵ Avšak historická analýza sama je pouze metodou. Aby bylo možné umělecké dílo uchopit, je třeba předpokládat vnímatele. A rovněž vnímatel se všemi svými schopnostmi podléhá historickému formování. Proto je třeba, aby historická analýza byla schopna obsáhnout i kompetence, jimiž vnímatel disponuje. „Ahistorická analýza uměleckého díla a estetického prožitku ve skutečnosti zachycuje pouze instituci, jež existuje dvojím způsobem – ve věcech a myslích. Ve věcech existuje ve formě uměleckého pole, relativně autonomního sociálního univerza, jež se ustavilo pozvolným procesem. V myslích pak ve formě dispozic vzniklých stejným pohybem, jímž vzniklo pole, jemuž se dokonale přizpůsobily. Když jsou věci a myslí (či vědomí) v bezprostředním souladu – jinak řečeno, je-li oko produktem pole, k němuž se vztahuje, potom se pole se všemi výtvořky, které nabízí, jeví oku jako nezprostředkovaně obdařené významem a hodnotou.“²⁶ Právě provázanost nebo přesněji podmíněnost uměleckého díla a schopností vnímatele určité dílo uchopit je klíčovým aspektem Bourdieuho teoretického přístupu.²⁷

Přesnější uchopení historického rozměru institucionální analýzy po Dickiem požadují i další autoři. Stephen Davies ve své knize *Definice umění*²⁸ zmiňuje Bourdieuho výhrady vůči tomuto aspektu teorie a zároveň formuluje vlastní kritiku týkající se (a)historicity. Na rozdíl od Bourdieuho Davies svou kritiku spojuje výlučně s Dickieho koncepcí. Dickieho nedostatečný zájem o historickou podmíněnost instituce je tím, co zodpovídá nebo se přinejmenším do značné míry podílí na selhání teorie v dalších oblastech. Davies

¹⁸ P. Bourdieu, Historický původ čistého estetična, viz výše, s. 325.

¹⁹ Tamtéž.

²⁰ Tamtéž.

²¹ Tamtéž, s. 327.

²² Tamtéž, s. 338.

²³ Využití sociologické metody Bourdieu nevyčítá pouze Dantovi a Dickiemu, ale především ve Francii působícím autorům Michelu Foucaultovi a Jacquesu Derridovi. Tamtéž, s. 326.

²⁴ Tamtéž, s. 332.

²⁵ Tamtéž.

²⁶ Tamtéž, s. 329.

²⁷ Sociální podmíněnosti instituce umění se budu věnovat níže, viz s. 127.

²⁸ S. Davies, *Definitions of Art*, viz výše, s. 90–97.

shledává přímou souvislost historického vývoje instituce umění, respektive struktury této instituce, s Dickieho neschopností charakterizovat role, které jednotliví členové světa umění zastávají, a s Dickieho nedostatečným vymezením omezení a hranic, ve kterých se daní agenti světa umění pohybují.²⁹ Daviesova argumentace je v tomto ohledu propracovanější než Bourdieuho. Davies připouští možnost, že by Dickie nemusel brát historický rozměr instituce umění v úvahu, pokud by v centru jeho zájmu stála otázka, proč jsou nyní umělecká díla taková, jaká jsou.³⁰ Zodpovědět ji by ale nebylo možné bez vysvětlení toho, proč je svět umění takový, jaký je, a to je nemožné bez toho, abychom zohlednili jeho historickou proměnlivost a vývoj. Davies charakterizuje *svět umění* jako organickou „bytosť“, která reaguje na okolní prostředí a proměňuje se s ohledem na něj. Abychom byli schopni vysvětlit to, jak instituce umění funguje, je podle Daviese nezbytné objasnit, co umožnilo, že přetrvávala. Daviesovými slovy: „Vysvětlit, jak svět umění přetrvává, znamená popsat, jakým způsobem historie a širší sociální kontext určují jeho přítomnou strukturu a identitu.“³¹ Z tohoto důvodu opomenutí nebo nedostatečné zohlednění historického rozměru institucionální analýzy zasahuje její samotné jádro. Aby mohl Dickie udržet demokratickou představu, že umělcem může být v podstatě kdokoli – od lidí, kteří vyplňují uměleckou tvorbou volný čas, přes děti až po skutečné profesionály, je třeba říct víc o tom, *proč* tomu tak je. A přesně tento požadavek vznáší na Dickieho institucionální analýzu Davies. Pro to, abychom nahlédli historicky podmíněné rozdíly ve světě umění, není třeba vykonávat žádnou zvláštní analýzu. Stačí jen připomenout, co bylo klíčovým argumentem pro to, aby se někdo mohl stát umělcem například ve čtrnáctém století. Možná pro jeho obecnou srozumitelnost volí Davies právě tento příklad. Klíčovým distinktivním rysem renesančního umělce byla jeho řemeslná zručnost, která je nynějším amatérským malířům ve většině případů nedosažitelná. Co víc, nutností není ani pro profesionálního umělce. Domnívám se, že by bylo dokonce možné říct, že pro dnešního (profesionálního) umělce není řemeslná zručnost nejen podmínkou postačující, ale přestala být i podmínkou nutnou. Hledat příčinu této proměny je možné, v souladu s Daviesovou argumentací, v historickém vývoji světa umění.

Vrátím-li se k Bourdieumu, přístup institucionální analýzy je zjednodušující nejen s ohledem na její opomíjení historického rozměru, ale také proto, že nezohledňuje *podmíněnost sociální*.³² Aby bylo možné uměleckému dílu „připsat“ určitou hodnotu, je třeba osvojit si určité zvláštní schopnosti, které jsou však prokazatelně, přestože ne výlučně, spojeny s určitým společenským statutem se všemi implikacemi, které tento fakt přináší.³³ Stačí si vybavit příklad Dantova Tvrdolína (*Testadura*). Danto se tímto příkladem snaží prokázat určující význam znalosti dějin a teorie umění pro rozeznání uměleckého díla a pro naši schopnost porozumět mu. Tvrdolín personifikuje člověka, jenž tyto vlastnosti postrádá, a kterému je třeba až didakticky vysvětlovat, proč je jím vnímaný objekt uměleckým dílem, a nikoli obyčejným předmětem.³⁴ Dantovi tento příklad stačí k tomu, aby prokázal roli kontextu dějin umění, teoretických souvislostí

²⁹ Tamtéž, s. 94.

³⁰ Tamtéž, s. 95.

³¹ Tamtéž.

³² P. Bourdieu, Historický původ čistého estetična, viz výše, s. 328.

³³ Tamtéž, s. 329.

³⁴ A. C. Danto, Svět umění, viz výše, s. 95–111.

apod. při samotném rozlišení, resp. rozpoznání uměleckého díla tam, kde neinformovaný člověk vidí např. pouhý, percepčně nijak zajímavý pisoár či barvami podivně pocákanou postel. Pokud takový neinformovaný člověk námi zprostředkované osvojení si „je umělecké identifikace“ nepřijímá, nelze mu jinak pomoci a „nikdy neuvidí umělecká díla: bude jako dítě, které vidí klacky jako klacky“.³⁵ Tuto hranici Danto ve svém slavném textu nepřekračuje.

Naproti tomu Bourdieu postupuje dále k možným důvodům, k základu rozdílů ve schopnostech takového rozlišování. V jeho koncepci je příslušnost k dané společenské vrstvě určující pro vytvoření dispozice, jež vnímateli umožňuje, aby umělecké dílo rozpoznal *jako umění* nebo jinak: mohl je na základě určitých předpokladů uchopit. Ucelenější náhled na problematiku utváření dispozic, které nám umožňují adekvátní recepci uměleckého díla, Bourdieu předkládá v textu „Nástin sociologické teorie vnímání umění“.³⁶ Tato studie nám poskytuje pozitivní vhléd do Bourdieuho teorie dispozic podmiňujících vnímání umění. Každé umělecké dílo vyžaduje na straně vnímatele schopnost rozluštit jej.³⁷ Umělecké dílo tak představuje určitý kód, který je vnímatel, aby mohl dílo ocenit, nucen dešifrovat. Dekódování je komplexní proces založený na jedné straně na charakteru vnímaného díla, na straně druhé na schopnostech vnímatele. Čitelnost díla závisí na kódu, který je pro pochopení daného díla vyžadován, a na kódu ve smyslu historicky vzniklé instituce. Jinými slovy, aby byl vnímatel schopen dílo uchopit, musí si osvojit kompetenci, kterou dané dílo vyžaduje.³⁸ Proto, aby se dílo stalo co nejčitelnějším, je v rámci instituce muzea nebo galerie vnímateli nabízen i kód, jehož pomocí může dílo rozluštit.³⁹ Tato tendence je v současné galerijní a muzejní praxi stále zřetelnější například v případě konceptuálního umění, jež ze své podstaty vychází z určité koncepce, která konkrétní dílo spíná a dává mu smysl, bez něhož je neuchopitelné. Zvyšuje se zároveň význam intertextuálních souvislostí rozprostírajících se po celých dějinách umění (zejména 20. století). Dekódovat dílo nám v tomto případě neumožňuje popis, ale do určitých souvislostí dílo vřazující text kurátora nebo autora výstavy. Nelze samozřejmě předpokládat, že nám muzeum na místě nabídne příslušné kódy ke všem vystaveným exponátům. Opakované vnímání uměleckých děl, návštěvy galerií a muzeí však vnímateli časem umožní, že nebude „návodné“ kódy potřebovat. Postupem času si vnímatel na nevědomé úrovni osvojí pravidla, jimiž se příslušný umělecký druh, žánr nebo dílo řídí a které mu umožní adekvátně uchopit díla další.⁴⁰ Jinými slovy, kontakt s uměleckými díly se podílí na vytvoření specifické dispozice, jež stojí v základu Bourdieuho koncepce. Tato dispozice závisí na vzdělání a cíleném vzdělávání individua. Ve většině rozvinutých zemí hraje významnou roli sekundární vzdělávání v podobě středních škol, které usilují o kontinuální kultivaci této dispozice.⁴¹ Významný a možná v mnohém podstatnější než přínos školského systému je dále vnos rodinného prostředí.⁴²

³⁵ Tamtéž, s. 104.

³⁶ P. Bourdieu, A Social Theory of Art Perception, in: P. Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, viz výše.

³⁷ Tamtéž, s. 215.

³⁸ Tamtéž, s. 224.

³⁹ Tamtéž, s. 225.

⁴⁰ Tamtéž.

⁴¹ Tamtéž, s. 230.

⁴² Tamtéž, s. 232–233.

Pravděpodobně z tohoto důvodu mluví v tomto kontextu Bourdieu o kultivování, a nikoli formování dané dispozice v rámci systému škol. Z hlediska hierarchizace společnosti jsou těmi, kdo si tuto dispozici osvojují a kdo ji kultivují v mnohem vyšší míře, příslušníci privilegovaných vrstev.⁴³ Pro ostatní je cesta k této dispozici obtížnější, v mnoha případech takřka uzavřená. Bourdieu ve svém zkoumání zachází ještě dále. Fakt, že by příslušník nižší vrstvy měl prospěch z uměleckých děl vystavených v muzeích, přístupných zdarma nebo s minimálním poplatkem, je možností pouze teoretickou. Ve většině případů totiž nevládne požadovanou dispozicí, a tak není schopen rozeznat význam a hodnotu těchto děl.⁴⁴ Společnost v rámci rovnosti vzdělání odstraňuje bariéry vzniklé finančními aspekty, ale není schopna odstranit ty, které vytváří svou vlastní strukturací. V „Historickém původu čistého estetična“ Bourdieu zdůrazňuje provázanost této dispozice se strukturou uměleckého pole, když konstatuje, že právě umělecké pole vytváří podmínky své existence: „Umělecké pole svým fungováním vytváří estetickou dispozici, bez níž by nemohlo fungovat.“⁴⁵ Nebo jinými slovy: „Existuje-li dílo jako takové (totiž jako symbolický objekt nadaný významem a hodnotou), pouze vnímají-li je diváci disponující mlčky vyžadovanými schopnostmi a estetickou kompetencí, můžeme prohlásit, že je to oko milovníka umění, co umělecké dílo činí uměleckým dílem. Musíme však hned dodat, že je to možné jen proto, že milovník umění je sám produktem dlouhodobého vlivu uměleckých děl.“⁴⁶ Provázanost uměleckého pole a dispozice, která nám je umožňuje uchopit, a její historická podmíněnost je ještě zřetelněji vyjádřena v následujícím konstatování: „Z fylogenetického hlediska nelze čistý pohled, schopný vnímat dílo způsobem, jaký samo vyžaduje (tedy o sobě a pro sebe, jako formu, nikoli funkci), oddělit od nástupu tvůrců motivovaných čistě uměleckým záměrem, který zase úzce souvisí se zrodem autonomního uměleckého pole, schopného formulovat a klást si své vlastní cíle navzdory vnějším požadavkům. Z hlediska ontogenetického je čistý pohled spojen s velmi specifickými podmínkami osvojení, jako je navštěvování galerií od útlého věku, dlouhodobý vliv vzdělávání a *scholé*, která s ním souvisí.“⁴⁷

Pokud máme zohlednit všechny výhrady vůči institucionální analýze, je třeba zaměřit se na osobu umělce. Bourdieu relativizuje přesvědčení, že tvůrcem uměleckého díla je člověk, který dílo fakticky „vytvořil“. Toto konstatování není založeno na umělecké praxi, na faktu, že za umělecká díla považujeme předměty, které umělec nevytvořil žádným tradičním způsobem. V pozadí stojí spíše provázanost osoby umělce v užším slova smyslu s ostatními agenty světa umění, respektive uměleckého pole.⁴⁸ O tom, zda se předmět stane uměleckým dílem, tedy v konečném důsledku nerozhoduje ten, kdo dílo „vytvořil“, ale širší skupina osob, která se ve struktuře instituce umění pohybuje. Bez podpory dalších činitelů, galeristů, kritiků, kurátorů a především obchodníků s uměním, by byl umělec ve smyslu reálného tvůrce díla jen bezvýznamnou figurkou. Tito činitelé se nepodílejí pouze na vytváření hodnoty konkrétního uměleckého díla, ale na vytváření hodnoty umění obecně, bez níž by umění nemohlo

⁴³ Tamtéž, s. 234.

⁴⁴ Tamtéž.

⁴⁵ P. Bourdieu, *Historický původ čistého estetična*, viz výše, s. 330.

⁴⁶ Tamtéž.

⁴⁷ Tamtéž, s. 328–329.

⁴⁸ Tamtéž, s. 334.

žádným způsobem existovat.⁴⁹ Aby se někdo mohl stát uznávaným umělcem, musí být nejprve objeven (obchodníkem s uměním nebo umělcem již uznávaným). Jeho objevení je určitým způsobem „posvěceno“, výrobou katalogů a pořádáním výstav je pozice umělce zhodnocována, čímž jako autor nabývá na významu, stává se uznávaným, tj. někým, kdo sám může být objevitelem tvůrce dalšího.⁵⁰ Bourdieu přirovnává principy, které podmiňují existenci uměleckého pole, k těm, jež nám umožňují uvěřit v sílu magie.⁵¹ Charizma kouzelníka nás odvádí od samotného kouzla, způsobuje, že jej nejsme schopni „prohlédnout“. Víra v magii je ze své podstaty neoddelitelná od společnosti, ve které je magie prováděna. A podobným způsobem funguje i naše víra v umění a umělce. Bez následného posvěcení, vřazení do kontinuity dějin umění, by zůstalo každé gesto umělce nesrozumitelným a nesmyslným aktem.⁵² Umělec nemůže bez existence uměleckého pole existovat. S důrazem na provázanost obou pólů je možná až nadbytečné konstatovat, že umělec je produktem uměleckého pole, stejně jako je jím umělecké dílo.⁵³ Toto opakuje i Arthur C. Danto v úvaze o vztahu uměleckého pole a individua, ve které vyzdvihuje Bourdieuho přínos k této problematice, když uvádí: „Pole je struktura, jejíž nuance jsou nepoměřitelné s čímkoli, co filozofové připisují tomu, co je nazýváno institucionální teorií umění, s čímkoli, co učinili zjevným. Jeden z předních architektů institucionální teorie, filozof George Dickie, v poslední době přiřkl zvláštní důležitost úloze umělce v procesu určování, co může a nemůže být uměleckým dílem. Avšak neuvědomil si existenci otázky, která tomu předchází, tj. kdo je umělec, a že aby ji zodpověděl, musí odkazovat k danému poli. Vzhledem k tomu, že pole jsou objektivními strukturami, otázka, co je umění a kdo jsou umělci, je sama o sobě objektivní záležitostí a právě Bourdieu usiloval o ustavení toho druhu vědy, která vyžaduje porozumění obojímu: historie kulturních polí.“⁵⁴ Tímto konstatováním Danto nejen potvrzuje názor, že Dickieho koncepcí opomíjí vztah umělce ke struktuře uměleckého pole, respektive k polím ostatním, společnosti, ale také vyzdvihuje Bourdieuho přínos v analýze této otázky. Jinými slovy, je možné představit si, že by Dickie vazbu umělce a uměleckého díla ke struktuře uměleckého pole definoval v rámci vlastní koncepcí, ale vzhledem k tomu, že tak neučinil, je třeba přijmout Bourdieuho řešení.

Pokud bych měla kritiku krátce shrnout, týká se dvou konkrétních aspektů Dickieho teorie, její ahistoričnosti a nedostatečného vymezení osoby umělce, respektive jeho vazby k uměleckému poli. Na obecnější rovině je možné odhalit motivace, které tyto konkrétní výhrady určují. V pozadí se nachází Bourdieuho přesvědčení, že si institucionální analýza vypůjčuje principy sociologie, aniž by věděla, jak je správně využívat. Dickie si neuvědomuje, že jeho ambiciózní projekt nemůže obstát, aniž by vazby na sociální strukturu přiznal, nebo přesněji, aniž by se nad nimi hlouběji zamyslel. Z tohoto důvodu Bourdieu vyzdvihuje právě historickou a sociální podmíněnost uměleckého díla na straně jedné a dispozic, které jej umožňují uchopit, na straně druhé.

⁴⁹ P. Bourdieu, *Pravidla umění*, Host, Brno 2010, s. 301.

⁵⁰ Tamtéž, s. 225.

⁵¹ Tamtéž.

⁵² Tamtéž, s. 227.

⁵³ P. Bourdieu, *Historický původ čistého estetična*, viz výše, s. 332.

⁵⁴ A. C. Danto, *Bourdieu on Art: The Field and the Individual*, viz výše, s. 216.

II. Institucionální analýza a její možnosti odolat kritice

Institucionální analýza prošla od doby svého vzniku značnou proměnou.⁵⁵ Sám George Dickie tuto koncepci revidoval, přestože o správnosti svého přístupu byl velmi silně přesvědčen. V této části se budu věnovat oběma Dickieho verzím institucionální analýzy, tj. verzi původní i revidované, tedy té, která je představena v knize *Kruh umění*.⁵⁶ Mým cílem je zjistit, nejen zda institucionální analýza ve své původní variantě skutečně nedostatečně zodpovídá výše formulované otázky, ale také jestli je revidovaná verze institucionální analýzy odolnější vůči daným výhradám, respektive zda je pro tyto výhrady v rámci „nové“ koncepce dostatečný prostor. Systematicky se pokusím zaměřit na otázku, zda je institucionální analýza schopna obsáhnout historickou dimenzi, a na charakteristiku osoby umělce. Připomínám, že Dickieho úhel pohledu je podmíněn nejen odlišnou filozofickou tradicí, ale především tím, že Dickie svět umění uchopuje z perspektivy filozofa, a nikoli sociologa. V pozadí mého zkoumání zůstává otázka, zda je v pojmech institucionální analýzy možné vyrovnat se s historickou a sociální podmíněností předmětu zkoumání.

George Dickie svou koncepci institucionální analýzy zásadním způsobem postupně změnil, a to do značné míry pod vlivem kritiky. Poněkud paradoxně – přestože si byl výhrad týkajících se historického rozměru vědom – však svou teorii v tomto ohledu nijak zásadně nepřepřacoval. V knize *Umění a hodnota*⁵⁷ tuto kritiku explicitně reflektuje. Jeho „odpověď“ není adresována žádnému konkrétnímu autorovi, ale snaží se s otázkou vyrovnat na té nejobecnější rovině. Dickieho postoj k ahistoričnosti institucionální analýzy je nejzřetelněji formulován těmito slovy: „Institucionální analýza byla často kritizována za přehlížení historického rozměru umění, rozměru tak zdůrazňovaného Dantem, Levinsonem, Carrollem a dalšími. Avšak institucionální teorie je teorií strukturální spíše než historickou. Neopomíná historii umění, pouze ji nevidí jako součást definice „umění“. Vše, co bylo řečeno o historii, jak bylo předneseno Dantem, Carrollem a dalšími, je dokonale v souladu s institucionální teorií a, tak jak jsem poznamenal v případě Carrolla, může být zabudováno do institucionální teorie.“⁵⁸ Lze namítat, že obhajovat institucionální analýzu odkazem na knihu, která vyšla téměř třicet let po formulování její první verze, je nejen nesmyslným, ale také argumentačně neprůchodným krokem. Navíc ani Davies, ani Bourdieu nemohli tento Dickieho argument zohlednit. Z tohoto důvodu považuji za nutné konfrontovat jejich kritiku s původním textem Dickieho institucionální analýzy.⁵⁹ Domnívám se, že ani tato varianta institucionální teorie zcela nepopírá historický rozměr umění a umělecké tvorby. Je pravdou, že Dickieho „institucionální“ definice skutečně důraz na historickou podmíněnost neklade. Její formulace: „Umělecké dílo v klasifikačním slova smyslu je (1) artefakt, (2) jehož souboru aspektů byl udělen status kandidáta na hodnocení osobou (nebo osobami) jednající jménem určité společenské instituce (světa umění),“⁶⁰ neobsahuje žádnou podmínku zohledňující historický rozměr

⁵⁵ Proměnu Dickieho názoru dokládá jeho revidovaná koncepce z knihy *Kruh umění*. Srov. G. Dickie, *The Art Circle*, viz výše.

⁵⁶ Tamtéž.

⁵⁷ G. Dickie, *Art and Value*, Blackwell Publishers Ltd., Oxford 2001.

⁵⁸ Tamtéž, s. 49.

⁵⁹ G. Dickie, *Co je umění? Institucionální analýza*, viz výše.

⁶⁰ Tamtéž, s. 122.

umění. Nicméně to neznamená, že by opomenutí historické dimenze bylo Dickieho programovým krokem. Historická podmíněnost *světa umění* je podle mého názoru přítomna implicitně, na některých místech je relevance historického rozměru zřetelnější. Dickie se vztahuje ke koncepci „světa umění“, jak ji předložil Arthur C. Danto, a vyzdvihuje, jaký důraz je v ní kladen na nezjevné vlastnosti uměleckého díla a na znalost dějin a teorie umění.⁶¹ Již samotné přijetí Dantovy koncepce předpokládá, že institucionální analýza nemůže odmítnout nebo popřít historický rozměr umění. Pokud Dantova představa světa umění počítá s historickým vývojem této instituce umění a Dickie tuto představu rozšiřuje s tím, že přejímá její hlavní tezi, nelze, jak se domnívám, bez dalších argumentů tvrdit, že Dickieho koncepce je ahistorická. Stephen Davies si vazbu mezi Dantem a Dickiem, respektive mezi jejich *světy umění*, uvědomuje, ale to, že Dickieho institucionální analýza tak „absorbuje“ i historický rozměr, považuje spíše za náhodné.⁶² Problematictější je tento argument ve vztahu k Bourdieuho kritice. Pokud Bourdieu, podle mého názoru mylně,⁶³ ztotožňuje Dantovu a Dickieho představu světa umění, nelze prostřednictvím historického rozměru Dantovy koncepce obhajovat tu Dickieho. Způsob, jakým Bourdieu s oběma autory zachází, dává do značné míry nahlédnout, že za ahistorickou považuje i Dantovu teorii. Tento Bourdieuho závěr by bylo možné vyvrátit stejně, jako se lze pokusit vyvrátit jej ve vztahu k Dickieho koncepci. Jinými slovy, je třeba vrátit se k původním textům.

Odhlédneme-li od argumentu „přijetí Dantova předpokladu historicity“ a zaměříme-li se na původní Dickieho vnos, na formulace, které předkládá v institucionální analýze, je i zde možné najít přinejmenším implikace historického rozměru. Dickie uvádí, že každý ze systémů, které tvoří *svět umění*, si musel projít vlastním historickým vývojem.⁶⁴ O uměleckých druzích, stylech a formách současnosti nebo nedávné minulosti víme téměř vše, nejistota o jejich původu se zvyšuje úměrně tomu, jak postupujeme hlouběji do minulosti.⁶⁵ Nedostatek těchto přesných informací ve svém důsledku nic nemění na tom, že jsme schopni se ve světě umění pohybovat. Podstatných informací o současnosti a minulosti daných děl máme podle Dickieho dostatek.⁶⁶ Je jen otázkou, jak s těmito informacemi naložíme. „Institucionální teorie může vyznít, jako by říkala, že umělecké dílo je to, o čem někdo řekl, křtím tento objekt na umělecké dílo. A v podstatě tomu tak i je, ačkoli to neznamená, že udílení statusu je jednoduchá věc. Stejně jako se křest dítěte odehrává na pozadí církevní historie a její struktury, je pozadím pro udílení statusu umění nesmírná složitost světa umění.“⁶⁷ V Dickieho vysvětlení představuje historie církevní instituce analogii složitosti světa umění. A pokud navíc zohledníme předcházející konstatování autora a jeho vyzdvihování přínosu Dantova pojetí světa umění a jeho důrazu na jeho historický rozměr,⁶⁸ lze si představit, že ona Dickieho složitost světa umění v sobě ukrývá znalost historie jednotlivých uměleckých druhů, stylů a škol,

⁶¹ Tamtéž.

⁶² S. Davies, *Definitions of Art*, viz výše, s. 94.

⁶³ Srovnání charakteru světa umění v koncepci Arthura C. Danta a v té, na níž je založena institucionální analýza, se věnuje sám George Dickie. Viz G. Dickie, *The Art Circle*, viz výše, s. 25–27.

⁶⁴ G. Dickie, Co je umění? Institucionální analýza, viz výše, s. 120.

⁶⁵ Tamtéž.

⁶⁶ Tamtéž.

⁶⁷ Tamtéž, s. 132.

⁶⁸ Tamtéž, s. 118–119.

technik a také současné situace světa umění. Čím přesně je ale tato složitost způsobena, se přímo od Dickieho nedozvídáme.⁶⁹ Avšak to neznamená, že Dickie historický rozměr instituce umění odmítá. Již to, jaká slova volí, naznačuje, že se vůči historicitě světa umění nevynezuje. Pokud mluví o přítomnosti a minulosti uměleckých děl, neznamená to, že by se domníval, že by jejich minulost a přítomnost byla totožná.

Druhá Bourdieuho výhrada, již jsem věnovala pozornost v první části textu, se pojí s vymezením osoby umělce, s určením jeho role atd. Tato kritika je zapříčiněna s největší pravděpodobností tím, že Dickie v institucionální analýze klade největší „moc“ právě do rukou umělce. Nejenže stojí ve středu minimálního jádra instituce,⁷⁰ ale umělec je také tím, kdo mnohdy jako jediný spatří svůj výtvar a udělí mu status kandidáta na hodnocení.⁷¹ Dickie jako mnoho dalších autorů ale opomíjí zásadní otázku, kdo je umělec, nebo využijí-li Bourdieuho formulace: „Kdo stvořil ‚stvořitele‘, jakožto uznávaného tvůrce fetišů?“⁷² Zatímco Dickieho první varianta institucionální analýzy na tuto otázku neodpovídá, určitou odpověď je možné nalézt ve verzi revidované. Pokud se více zaměříme na osobu umělce, Dickie v *Kruhu umění* zpřesňuje, kdo jím může být v jeho světě umění. Onou osobou nebo osobami, které jednájí jménem určité instituce, míní umělce v užším slova smyslu, to znamená skutečného tvůrce, ať již v jednotném čísle, například malíře či hudebního skladatele, nebo v čísle množném jako skupinu osob, která se skutečně aktivně podílí na vytváření uměleckého díla, která společnými silami vytváří například film.⁷³ Z tohoto tvrzení lze vyvodit, že se Dickie pohybuje v tradičních mantinelech pojetí umělce. Na rozdíl od Bourdieuho, který relativizuje úlohu tvůrce a vyzdvihuje vzájemnou podmíněnost jednotlivých prvků struktury, Dickie zasazuje tvůrce, člověka, který dílo skutečně vytvořil, do struktury *světa umění*.⁷⁴ Ještě přesněji, Dickie opouští již citovanou původní definici: „Umělecké dílo v klasifikačním slova smyslu je (1) artefakt, (2) jehož souboru aspektů byl udělen status kandidáta na hodnocení osobou (nebo osobami) jednající jménem určité společenské instituce (světa umění),“⁷⁵ a nahrazuje ji definicí odlišnou, která již zohledňuje umělce, publikum, stejně jako svět umění jako takový. Původní definice je nahrazena pětičlennou definicí, která předpokládá vzájemnou závislost všech svých členů. Tato definice zní:

- I. Umělec je osoba, která se s porozuměním podílí na vytváření uměleckého díla.
- II. Umělecké dílo je artefakt, který byl vytvořen za účelem prezentace publiku světa umění.
- III. Publikum je skupina osob, jejíž členové jsou do určitého stupně připraveni porozumět předmětům, které jsou jim předkládány.

⁶⁹ Tamtéž, s. 132.

⁷⁰ Tamtéž, s. 124.

⁷¹ Tamtéž.

⁷² P. Bourdieu, *Historický původ čistého estetična*, s. 331.

⁷³ G. Dickie, *The Art Circle*, viz výše, s. 9.

⁷⁴ Bylo by možné namítnout, že Dickieho definice představená v *Kruhu umění* je kruhová, tudíž že způsob vymezení osoby umělce není funkční. V Dickieho uvažování však první část argumentu neimplikuje část druhou. Jinými slovy, George Dickie si je vědom kruhovosti své definice, ale není pro něj překážkou. Naopak, kruhovost definice je nutným důsledkem charakteru definovaného pojmu, pojmu umění. Dickie tak nemá nejmenší snahu vystoupit z daného definičního kruhu, a proto nazval svoji knihu *Kruh umění*. Domnívám se, že lze zajít ještě o krok dál s tvrzením, že Dickie je přesvědčen, že umění nelze definovat jinak než pomocí kruhové definice. G. Dickie, *The Art Circle*, viz výše, s. 78–79.

⁷⁵ G. Dickie, *Co je umění? Institucionální analýza*, viz výše, s. 122.

IV. Svět umění je totalita všech systémů světa umění.

V. Systém světa umění je rámcem pro prezentaci uměleckého díla umělcem publiku světa umění.⁷⁶

George Dickie klade v této definici neustálý důraz na propojení všech jejích členů, na jejich vzájemnou schopnost osvětlovat jeden druhý.⁷⁷ Tato charakteristika každého z prvků definice je významnější než jejich samotná deskripce.⁷⁸ To, že si umělec musí být vědom toho, že vytváří umělecké dílo, že musí být obeznámen s ideou umění a alespoň do určité míry být schopen porozumět médiu, ve kterém tvoří, je ve vztahu k institucionální analýze a její definici druhotné. Primární je vztah mezi jednotlivými pěti členy definice. Dickie se zde snaží odpovědět na otázku, jakými vlastnostmi se musí umělec vyznačovat, na otázku, které podmínky musí splnit, aby mohl být za umělce považován, a naznačuje, kdo umělce stvořil: umělec byl stvořen světem umění.

Revidovaná koncepce institucionální analýzy nabízí určité řešení otázky, co podmiňuje existenci umělce. Bylo by tak možné argumentovat, s ohledem na dobu, kdy byl publikován Bourdieuho článek, a dobu, kdy vyšla revidovaná verze Dickieho koncepce, že je onen požadavek po „zaplnění“ mezery v institucionální analýze opožděný. „Historický původ čistého estetického“ byl nejprve publikován anglicky v roce 1987, o dva roky později, tj. v roce 1989, francouzsky. Dickieho kniha *Kruh umění*, jež obsahuje rozvinutou a revidovanou variantu institucionální definice umění, byla vydána v roce 1984.⁷⁹ Bourdieu na revidovanou verzi institucionální analýzy neodkazuje, a tudíž jsme nuceni předpokládat, že s ní nebyl obeznámen, přestože ji znát mohl.⁸⁰ Avšak nabízí se jiná otázka: je Dickieho vysvětlení dostatečné? Pokud mohu předjímat, domnívám se, že by jej Pierre Bourdieu jako plausibilní uznat nemohl.

S ohledem na Dickieho argumenty, na které jsem v rámci této kapitoly upozornila, by se mohla Bourdieuho kritika zdát neopodstatněná. Nicméně tento závěr by byl příliš unáhlený. Přestože jsem napsala mnoho o „historickém rozměru“ institucionální analýzy, nelze Bourdieuho kritiku tak snadno odmítnout. Domnívám se, že institucionální analýza připouští historickou dimenzi, nebo přesněji, že se Dickie snaží prokázat, že historie je nutným předpokladem, který ovlivňuje vývoj umění. Nicméně sám Dickie význam historicity nedoceňuje. Možná z tohoto důvodu se omezuje pouze na konstatování, že jeho přístup je s těmi historickými kompatibilní.⁸¹ Jinými slovy, Dickie uznává, že umělecké dílo je vetkáno do dějin umění i historie jako takové, ale již si neuvědomuje, jaké

⁷⁶ G. Dickie, *The Art Circle*, viz výše, s. 81–83.

⁷⁷ Tamtéž, s. 84.

⁷⁸ Tamtéž, s. 81.

⁷⁹ R. J. Yanal (ed.), *Institutions of Art*, viz výše, s. 185.

⁸⁰ Totéž ale nelze říci o Arthuru C. Dantovi, který s proměnou Dickieho uvažování v knize *Kruh umění* podle všech informací obeznámen byl. Dickie se ve své knize *Umění a hodnota* pokouší vyvrátit Wollheimovu argumentaci proti původnímu znění institucionální teorie (srov. R. Wollheim, *Institucionální teorie umění*, in: Kulka, T., Ciporanov, D. (eds.), *Co je umění?*, viz výše, s. 167–174). V tomto kontextu se ohrazuje i proti Dantovi a jeho analogické interpretaci institucionální analýzy. Explicitně uvádí, že se ohrazoval vůči Dantovu článku s poukazem na revidovanou verzi institucionální definice z pozice komentátora Dantova textu. G. Dickie, *Art and Value*, viz výše, s. 54. Proto se zdá být jeho konstatování z roku 1999 oprávněné ještě méně. A. C. Danto, *Bourdieu on Art: The Field and The Individual*, viz výše, s. 216

⁸¹ G. Dickie, *Art and Value*, viz výše, s. 49.

implikace s sebou tento fakt nese. A podobným způsobem lze interpretovat problematiku vymezení osoby umělce v Dickieho uvažování. Ano, umělec je v revidované koncepci podmíněn světem umění, ale co tato vzájemná závislost pro jeho roli znamená? Jakým způsobem si osvojuje porozumění, které z něj umělce činí? A především, jaký je vztah světa umění k vnějšímu světu?

Lze tak konstatovat, že kritika institucionální analýzy ze sociologické perspektivy, jak ji formuloval Pierre Bourdieu, odkrývá problematičnost některých jejích aspektů. Pokud konfrontujeme Dickieho představu o světě umění, s obrazem společnosti, který obhajuje Bourdieu, zdá se být Dickieho koncepcí příliš demokratická a možná, jak by mohl argumentovat Bourdieu, naivní. Dickie klade na umělce i vnímatele minimální požadavky, svět umění se zdá být otevřen komukoli, kdo má zájem do něj vstoupit. Avšak v souladu s Bourdieuho argumentací je svět umění otevřený pouze teoreticky. Pokud zohledníme dispozice, které jsou pro vstup do něj vyžadovány, zůstává velké části společnosti uzavřen. Samozřejmě by bylo možné oponovat, že Bourdieu jako sociolog lpí na sociální podmíněnosti přespříliš. Myslím si však, že není třeba rovnou uvažovat o třídním rozvrstvení společnosti, abychom si mohli položit otázku, zda lze ospravedlnit existenci umění beze vztahu ke kultuře a společnosti, která jej vytváří. Jinak řečeno, Dickieho argumenty týkající se vymezení osoby umělce a vztahu institucionální analýzy k její historické dimenzi fungují v rámci „mikrokosmu“ světa umění, ale pokud tento svět nahlédneme z větší vzdálenosti, přesvědčivost argumentace se ztrácí. Bourdieuho kritika nám pomáhá, bez ohledu na to, zda souhlasíme s jejími předpoklady, uvědomit si, že svět umění nelze izolovat od světů ostatních, protože ty se přímo podílí na jeho existenci.

LITERATURA

- Bourdieu, P., *The Field of Cultural Production*, Polity Press/Blackwell Publishers, London 1993.
- , Historický původ čistého estetična, in: Kulka, T., Ciporanov, D. (eds.), *Co je umění?*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2011, s. 325–341.
- , *Pravidla umění*, Host, Brno 2010.
- Ciporanov, D., Kritika estetiky a estetických teorií umění, in: Kulka, T., Ciporanov, D. (eds.), *Co je umění?*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2011, s. 271–276.
- , Reakce na institucionalismus, in: Kulka, T., Ciporanov, D. (eds.), *Co je umění?*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2011, s. 161–166.
- Danto, A. C., Bourdieu on Art: The Field and the Individual, in: Shusterman, R. (ed.), *Bourdieu: A Critical Reader*, Wiley-Blackwell, Oxford 1999, s. 214–219.
- , Svět umění, in: Kulka, T., Ciporanov, D. (eds.), *Co je umění?*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2011, s. 95–111.
- , *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Cambridge 1981.
- Davies, S., *Definitions of Art*, Cornell University Press, New York 1991.
- Dickie, G., *The Art Circle*, Chicago Spectrum Press, Evanston 1997.
- , *Art and Value*, Blackwell Publishers Ltd., Oxford 2001.
- , Co je umění? Institucionální analýza, in: Kulka, T., Ciporanov, D. (eds.), *Co je umění?*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2011, s. 113–132.
- Wollheim, R., Institucionální teorie umění, in: Kulka, T., Ciporanov, D. (eds.), *Co je umění?*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2011, s. 167–174.
- Yanal, R. J. (ed.), *Institutions of Art*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania 1994.

BOURDIEU'S 'HISTORICAL GENESIS OF A PURE AESTHETICS' AS A CRITIQUE OF DICKIE'S INSTITUTIONAL ANALYSIS

Summary

This article focuses on the connection between George Dickie's institutional theory of art and Pierre Bourdieu's concept of 'fields'. The author considers Bourdieu's article 'The Historical Genesis of a Pure Aesthetics' (1987) as a critique of Dickie's institutional analysis. The first part of the article presents two aspects of Dickie's theory which were criticized by Bourdieu – the historical dimension of the artworld and the problem of the genesis of the artist. The second part compares Bourdieu's objections and Dickie's formulation of the two versions of his institutional theory of art, first published in 1969 and then, in a revised version, in *The Art Circle* in 1984. The author argues that although Dickie does not totally neglect the historical dimension of the art institution, he fails to discern the true importance of its role, and that the artist's genesis is reflected in the later version of Dickie's theory but without real attention to the social background. She therefore seeks to demonstrate that Dickie's theory offers answers to Bourdieu's two objections, but these answers cannot be satisfactory without paying attention to the artworld's dependence on the world we inhabit.

MÁCHA A CESTY K NOVÉMU MODERNISMU

PETR POLA

I. Úvod

Ve svých posledních knihách Michael Hauser zkoumá současnou situaci na poli filozofie, společenských věd i umění a pokouší se vykročit za horizont postmodernismu jako stále vládnoucí kulturní formace. Úvahy na toto téma jsou podle Hausera na místě, protože v současnosti pomalu opouštíme „postmoderní krajinu“, a to přesto, že postmodernismus jako „způsob myšlení, vypovídání a sensitivity“¹ je stále vládnoucí kulturní formací. Podle Hausera se nacházíme v situaci přechodu, která se ohlašuje pokusy obnovit určitá témata, která postmodernismus označil za věc minulosti, zejména ideu univerzální emancipace. Podle Hausera je nutné si uvědomit, že „postmoderní situace byla výsledkem konkrétní historické konstelace“, která se však pomalu proměňuje a s ní i „vztah k idejím, jež se jevíly jako zastaralé, jako odbytá věc modernismu“.² Hauser je přesvědčen, že budoucnost patří novému, avšak o postmoderní zkušenost poučenějšímu modernismu. Knihu *Prolegomena k filosofii současnosti*³ věnuje problematice aktualizace moderní filozofie, po celkovém postmoderním zpochybnění filozofie jako takové. V zatím poslední knize *Cesty z postmodernismu*⁴ své úvahy na toto téma rozšiřuje o oblast umění. Je totiž přesvědčen, že je nutné usilovat o prolomení nejen stále převládajícího způsobu myšlení, ale i vnímání, které rovněž dosud odpovídá idejím postmodernismu.⁵

V tomto článku budeme sledovat Hauserův myšlenkový postup. Nejprve v oblasti zkoumající, v jaké situaci nás postmoderna zanechala na poli filozofie a jaké jsou možnosti její další existence. Následně se přesuneme k eseji o Máchovi, ve které se Hauser pokouší oživit určité rysy modernistické poezie jako klíč k překonání postmodernismu v umění vytvořením určité přesahné perspektivy založené na univerzální zkušenosti

¹ M. Hauser, *Cesty z postmodernismu*, Filosofia, Praha 2012, s. 13.

² Tamtéž.

³ M. Hauser, *Prolegomena k filosofii současnosti*, Filosofia, Praha 2008.

⁴ M. Hauser, *Cesty z postmodernismu*, viz výše.

⁵ Přes veškerá vymezení mají pojmy „postmoderna“ a „postmodernismus“ v Hauserových úvahách jen velmi vágní význam. Mnohem více než jako charakteristika skutečného dějinného období nebo konzistentního kulturního vzorce se jeví být oním objektem-příčinou touhy (*objet petit a*), o kterém tak často hovoří v souvislosti s Lacanovou a Žižekovou koncepcí konstituce subjektu. Postmoderna mu nejčastěji slouží jako ono prázdné plátno, na které promítá svá fantasmata budoucího modernismu. Jedním z mála míst, která umožňují zachytit „konkrétní“ rys Hauserova pojetí „postmoderny“, je prostřednictvím oné krize filozofie a posléze formulování „pravdivého momentu postmoderny“, jemuž se věnujeme na začátku této studie.

zachycené v Máchově a Klímově díle. Cílem našeho článku je kriticky prozkoumat některé aspekty Hauserova projektu usilujícího překonat postmodernismus, zejména otázku spojenou s pojetím smrti jako aktu rozhodnutí.

II. Krize filozofie

Krizi filozofie lze sledovat přinejmenším od poloviny devatenáctého století, kdy se „zřítíl hegelovský palác pro ideje“.⁶ Jak se však Hauser domnívá, musíme si povšimnout, že tato krize dostává v postmoderně zcela novou podobu. Krize již není ze strany postmoderní filozofie⁷ spojena s „pokusy o její překonání, nýbrž mnohdy je přijímána s jakýmsi pocitem úlevy nebo zadostiučinění“.⁸ Důvody tohoto postoje nejsou zcela neoprávněné. Evropská filozofie aspirovala na privilegovaný přístup k pravdě a nedokázala rozpoznat, že „její univerzalita je kulturně podmíněný fenomén, který v sobě má prvek moci a násilí“.⁹ Zrušení filozofie se podle Hausera v tomto smyslu může jevit jako „etický čin“. A proto nás nemá překvapit, že v postmoderně k tomuto zániku filozofie skutečně dochází mnoha způsoby. Filozofie se přeměňuje na literární kritiku, logiku, jazykovědu nebo historii filozofie. Naopak „živá“ filozofie se „stává čímsi nemožným, ahistorickým, snad i skandálním“.¹⁰ Otázka, kterou si proto Hauser klade, zní: „Jak může filosofie ožít?“¹¹

Postmoderna jako radikální zpochybnění aktu otázky

Pokus o aktualizaci filozofie podle Hausera musí směřovat k definování perspektivy, ze které může živá filozofie opět vzejít. Nejprve je nutné nalézt takový filozofický přístup, který dokáže reagovat na výtky týkající se nereflktované násilnosti univerzalistických nároků. Takovýto přístup nachází u Theodora Adorna, který ve své práci *Aktualita filozofie*¹² tvrdí, že skutečně „aktuální“ filozofie se musí zbavit dvou velkých iluzí, že „skutečnost je přiměřená myšlení“ a že myšlení je schopné „uchopit totalitu skutečnosti“.¹³ Tato antiiluzivní filozofie je potom filozofií radikální sebereflexe, která si je stále vědoma své touhy produkovat iluze. Skutečnost se pro tuto filozofii nejeví jako koherentní celek, ale jako „neúplný, rozporuplný, zlomkový text“, který má filozofie za úkol „vyluštit a přečíst“.¹⁴ V důsledku radikální sebereflexe, tj. nemožnosti spolehnout se na apriorní pojmy, je proto jediným východiskem myšlení „objekt“, jež Hauser s Adornem chápe jako „mocenskou situaci, která je kontingentní, zlomkovitá a vnitřně rozporuplná v tom

⁶ M. Hauser, *Prolegomena k filosofii současnosti*, viz výše.

⁷ Hauser mezi teoretiky postmoderny zařazuje nejen autory s postmodernou běžně spojované (Lyotard, Jameson), ale i autory, které sám řadí k poststrukturalismu (Foucault, Deleuze) nebo dekonstrukci (zejména se odkazuje na Jacquesa Derridu).

⁸ Tamtéž.

⁹ Tamtéž, s. 10.

¹⁰ Tamtéž.

¹¹ Tamtéž.

¹² T. W. Adorno, *Die Aktualität der Philosophie. Gesammelte Schriften 1*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1970–1986.

¹³ Tamtéž.

¹⁴ Tamtéž, s. 11.

smyslu, že není projevem nějakého vnějšího Rozumu nebo Smyslu¹⁵. A tato skutečnost podle Hausera tvoří jádro Adornova „filosofického materialismu“.¹⁶

Adornova filozofie je podle Hausera jedním z pramenů, na které je možné se obracet při snaze vytvořit „přesažnou“ perspektivu překonávající postmoderní rozklad všech řádů.¹⁷ Avšak i v případě Adornovy antiiluzivní filozofie je nutné brát v potaz proměnu, ke které dochází s nástupem postmoderní situace. Podle Hausera i tento materialismus, který byl „posledním útočištěm pravdy – pravdy zlomkovité, nesoudržné, antiiluzivní“, v okamžiku, kdy se stal součástí postmoderní situace, „dostihly“ dějiny.¹⁸ Postmoderna je totiž takovým okamžikem v dějinách, kdy se zpochybňuje i samotný akt tázání se po pravdě a na jeho místě se ukazuje otázka radikálnější, totiž „proč vůbec klást otázky“.¹⁹ Hauser se táže: „Nemá se to koneckonců i s adornovským materialismem tak, že pro svou antiiluzivnost je snad nejbližší zlomkovitým podobám pravdy, ale nic z toho neplyne? I ten nejkritičtější materialismus se setkává s otázkou: a proč vlastně? Proč všechna kritika a pravdivost?“²⁰ A právě v tomto Hauser spatřuje pravdivý moment postmoderny, který se může stát zdrojem nového začátku. Postmoderna totiž přivádí k „nicotě tázání“ a k poznání, že „začátek je prázdný, (...) začátek je potlačením skutečného začátku, jímž je situace, ve které nastalo úplné zpochybnění a znicotnění všech otázek. Je to zpochybnění aktu otázky.“²¹ Filozofie konfrontovaná s postmoderním zpochybněním samotného smyslu tázání však z této situace může vytěžit něco zásadního, poznání, že samotné kořeny tázání „rostou z nicoty“.²²

Smrt jako jediný možný začátek

Nová perspektiva může vzniknout tehdy, pokud bude vycházet z definice začátku, jak jej odhaluje postmoderna, začátku „jako nulového bodu racionality“.²³ V tomto nulovém bodě se nejen odhalují iluze rozumu usilujícího o pravdu postavenou na adekvaci se skutečností, ale především se radikálně zpochybňuje „každé *a priori* (...), každá konstanta a objektivní hodnota“.²⁴ Tím posledním, co nám zůstává po zpochybnění všech *a priori* a veškeré objektivity, je podle Hausera smrt chápána jako „okamžik, ve kterém nastává definitivní psychosomatická událost“.²⁵

Hauser se odkazuje na dvě pojetí smrti, o kterých ve své filozofii hovoří Slavoj Žižek, smrti symbolické a smrti reálné.²⁶ Symbolickou smrt Žižek (v návaznosti na myšlenky J. Lacana) popisuje jako okamžik „vyloučení ze symbolického řádu“, jako „ztrátu opory ve velkém Druhém“.²⁷ Avšak symbolická smrt neodpovídá nulovému bodu, ke kterému

¹⁵ Tamtéž, s 11–12.

¹⁶ Tamtéž, s. 12.

¹⁷ Srov. tamtéž, s. 187.

¹⁸ Srov. tamtéž, s. 12.

¹⁹ Tamtéž.

²⁰ Tamtéž.

²¹ Tamtéž.

²² Tamtéž.

²³ Tamtéž.

²⁴ Tamtéž, s. 13.

²⁵ Tamtéž.

²⁶ Srov. S. Žižek, *Nepolapitelný subjekt*, L. Marek, Chomutov 2007, s. 162–169.

²⁷ Tamtéž. Tento moment Hauser zmiňuje ve svých úvahách opakovaně. Srov. např. kapitolu „Tři fáze postmarxismu“ in *Prolegomena k filosofii současnosti*, viz výše, s. 145–157.

vyzývá sestoupit postmoderní znicotnění veškerého obecná, protože samotný pojem symbolické smrti se stává v okamžiku postmoderního radikálního zpochybnění symbolického řádu relativním. Nulovým bodem postmoderny proto musí být druhá smrt, smrt reálná, která „nemá pojem nebo také nemá symbolickou účinnost“.²⁸ Reálná smrt se může stát začátkem, ze kterého vychází přesažná perspektiva, protože na rozdíl od symbolické smrti není závislá na čemkoli vnějším a může se stát „aktem mého rozhodnutí“.²⁹ Hauser se domnívá, že „již samotné vědomí, že mohu nebyť, pokud chci nebyť, vyvolává novou perspektivu – skok do druhé smrti“.³⁰ Reálná smrt stojí na počátku této perspektivy, protože umožňuje vznik určitého vědomého postoje, který Hauser formuluje jako snahu dostávat se do blízkosti smrti tím, že se „postavím na hranici, za kterou je reálná smrt“.³¹ Jde o perspektivu, která vyvstává ze „zkušenosti aktivizované smrti“.³²

Smrt jako možný začátek se ale podle Hausera nevynořuje pouze na rovině individuálního vědomí, vede k němu reflexe samotné postmoderní situace, a to nakolik tento akt postmoderny sama „vyvolává“.³³ Postmoderny podle Hausera odhaluje, že svět není přirozený, a vede k uvědomění, že již neexistuje žádný přirozený zdroj smyslu. „Rozlámání obrazů světa a univerzality“ a procesy působící v postmoderně „nepřetržitý odklad, diseminace a nemožnost plné prezence“ vytvářejí obraz světa jako pohybu, změny, proměny, chaosu, ve kterém „pravý smysl“ již není možný.³⁴ Postmoderny je „vyčištěním stolu“, které připravuje půdu ke vzniku vědomí, jehož hlavním rysem se stávají „svobodné meditace o aktivní sebenegaci“.³⁵

Cesta k novému způsobu existence: být absolutně moderní – současný

Na závěr úvah o podmínkách možnosti postoje vycházejícího z určité interpretace smrti se Hauser věnuje otázce, zda není možné začátek chápat i jinak. Zmiňuje tzv. Heideggerovu „polní cestu, semiautonomii kultury, přírody, nevědomí“.³⁶ Zastává však názor, že tyto možné začátky v sobě skrývají iluze, které jsou pozůstatkem těch minulých, jež dosud nebyly „kolonizovány“ postmodernou. Vyjasňuje zde, z jakého pramene při interpretaci postmoderny vychází. Rozvíjí úvahy Frederica Jamesona, který postmodernu definoval jako kulturní formu řídicí se logikou pozdního kapitalismu. Ten posléze interpretuje podle Marxova přesvědčení, že předpokladem existence kapitalismu „je nepřetržitá expanze (expanze směny)“, která se nezastaví před ničím.³⁷ A z tohoto důvodu nahlíží i na možné formy začátku. Je nutné vycházet z onoho procesu kontinuální směny, jejímuž náporu postupně podléhají všechny světy, a pokud vznikají skutečné kulturní a politické formy odporu, musíme je chápat jako „sekundární efekt této expanze“.³⁸ Postmoderny

²⁸ Tamtéž.

²⁹ Tamtéž.

³⁰ Tamtéž.

³¹ Tamtéž.

³² Tamtéž.

³³ Srov. tamtéž, s. 14.

³⁴ Tamtéž.

³⁵ Tamtéž.

³⁶ Tamtéž, s. 15.

³⁷ Srov. tamtéž.

³⁸ Tamtéž.

řídící se logikou pozdního kapitalismu však nakonec „rozlámala“ i poslední velká hnutí odporu a znemožnila vznik nových. Její postup však dále pokračuje, proto není podle Hausera vyloučené, že „se jako sekundární efekt může postupně objevit individuální akt nastolení perspektivy smrti, která představuje možný nový začátek“.³⁹

Za těchto podmínek se Hauserovi jeví jediným možným autentickým duchovním postojem ten, který vyjádřil Adorno s odkazem na Rimbaudovo heslo „je třeba být absolutně moderní“: „je třeba být absolutně současný“.⁴⁰ Tento postoj je však podle Hausera nutné interpretovat tak, aby odpovídal aktuální situaci. A to znamená především chápat jej nejen jako jeden z možných, ale jako jediný možný, protože expanze postmoderny nám jinou možnost nezanechala. Jaké podoby nabývá tento postoj v aktuální situaci? Především podle Hausera nejde pouze o formu poznání, která uchopuje výchozí pozici subjektu ve vztahu ke skutečnosti, ale jde i o postoj ve vlastním slova smyslu, tj. vedoucí k určitému jednání. Postoj vyjádřený heslem „je třeba být absolutně moderní“ je formou poznání i jednání, které již „nestojí na premoderním (reziduálním)⁴¹ nebo klasickém moderním stanovisku (na progresivním společenském hnutí), nýbrž na individuálním vědomí, které dopovídá postmodernu“.⁴² Zaujmout tento postoj poté znamená pokoušet se rozvíjet formu poznání a jednání, která vychází z vědomí, že „není nic jiného než současnost postmoderny, a prostřednictvím tohoto vědomí se stávat moderním“.⁴³ Postmodernu, jak na mnoha místech zdůrazňuje, je nutné „dopovědět“, protože postmoderná forma poznání, která je „absolutně moderní“, nemožňuje vytvořit.⁴⁴

Perspektiva, která klíčila z těchto pramenů, zde získává konečnou podobu. Nejprve se ukázalo, v čem spočívá poznání nejhluběji přítomné v postmoderně. Radikální zpochybnění aktu otázky v postmoderně nás přivedlo k novému pojetí začátku jako „nulového bodu racionality“. Tento začátek nemůže představovat nic jiného než smrt jako „definitivní psychosomatická událost“, ona druhá, tělesná, reálná smrt. Tato smrt totiž na rozdíl od symbolické smrti není závislá na čemkoli vnějším, např. na události vyloučení ze symbolického řádu (vyobcování ze společnosti), nebo na tom, že se symbolický řád rozpadl (jako v případě skutečnosti v postmoderní krajině). Reálná smrt může být, jak jsme už citovali, „aktem mého rozhodnutí“ a „již samotné vědomí, že mohu nebýt, pokud chci nebýt, vyvolává novou perspektivu – skok do druhé smrti“. Následně se ukázalo, že po postmoderním „obratu“ ke kořenům již není jiný začátek myslitelný, z důvodu všudypřítomnosti postmoderního systému směny, které nic neunikne. Z tohoto důvodu „zkušenost aktivizované smrti“ není pouze výsledkem poznání postmoderní situace, ale získává formu imperativu, který nabývá následující podoby: jestliže jsi vstoupil na půdu smrti (postmoderny), nezbyvá ti již nic jiného. Jsou-li Hauserovy úvahy správné, potom nezbyvá než konstatovat, že dospěl k formulaci „absolutního začátku“, na jedné straně nezávislého na čemkoli lidském (symbolický řád) a na straně druhé přístupného mému rozhodnutí.

³⁹ Tamtéž.

⁴⁰ Tamtéž.

⁴¹ Tímto Hauser míní především Heideggera s jeho „polní cestou“, který se mýlí v tom, že zrazuje specificky moderní zkušenost návratem k antice.

⁴² Tamtéž, s. 16.

⁴³ Tamtéž.

⁴⁴ Postmodernismus podle Hausera představuje pouze pasivní setrvávání v tomto nulovém bodě.

Úspěch Hauserova projektu usilujícího „dopovědět postmodernu“ nyní spočívá na tom, zda postoj vyjádřený heslem „buď absolutně moderní – současný“ je skutečně realizovatelný, to znamená, že mu odpovídá subjekt, který na jeho základě dokáže rozvinout novou formu existence. Vše závisí na onom vztahu ke smrti jako „aktu mého rozhodnutí“ a především na povaze onoho „vědomí“, které vzniká právě v okamžiku, kdy si uvědomím, že mohu nebýt, pokud chci nebýt. Otázkou se stává proměna, která nastává, necháme-li se vést tímto směrem, postavíme se na hranici, za kterou je smrt, a rozvíjíme zkušenost, kterou s sebou nese okamžik blízkosti smrti. Hauser v knize *Prolegomena k filosofii současnosti* pro zachycení této proměny zavádí Žižekův pojem „hegelovská Noc světa“.⁴⁵ Tento pojem reflektuje změněnou ontologickou situaci, jež nastává v okamžiku absolutního rozpadu symbolického řádu a rozlámání obrazů světa. Jde o okamžik, kdy „ontologický a etický řád“ nahrazuje „děsivá, chaotická dimenze“.⁴⁶ Subjekt, který do důsledku realizuje „zkušenost aktivizované smrti“, se ocitá v „děsivé“ dimenzi „hegelovské Noci světa“.⁴⁷

Domníváme se, že Hauser dostatečně nedomyšlí důsledky, které vyplývají ze vstupu subjektu do této dimenze, respektive onu proměnu, kterou prochází základní podoba naší zkušenosti s pojmy vědomí, svět, smrt jako „moje smrt“. Poté, co vstoupíme do prostoru Noci světa, se totiž proměňují základní specifika zkušenosti. Od tohoto okamžiku se před námi ukazuje nová otázka, jak je vůbec možné se z této „Noci“ vynořit k oné aktivní formě existence na rovině světa. K popisu „zkušenosti aktivizované smrti“ Hauser přikračuje ve své esejí věnované současnému umění, respektive poezii, „Mácha v postmoderní krajině“.⁴⁸ Naší otázkou nyní bude, zda právě literatura, ke které se obrací, aby svůj projekt založil na konkrétním příkladu, neukazuje určité jeho trhliny. Konkrétně se budeme tázat, zda nepoukazuje k určité přítomnosti literatury v jeho filozofii.⁴⁹

III. Mácha v postmoderní krajině

Hauser svou esej věnovanou situaci umění v současnosti začíná velmi podobně jako knihu o perspektivách současné filozofie. S odkazem na román Milana Kundery *Nesmrtnost* tvrdí, že „na ciferníku evropského umění odbila půlnoc. Umění existuje dál, dál se malují obrazy, vzniká poezie a vypadá to, že se nic nezměnilo, ale je to jako prodloužená agonie“, zkratka „umění už nějak není možné“.⁵⁰ Rovněž důvody, které uvádí pro

⁴⁵ Srov. tamtéž, s. 175–176.

⁴⁶ Tamtéž, s. 177.

⁴⁷ Žižekova doména „hegelovské Noci světa“ je součástí úvahy o možnostech konstituce „pravého“ subjektu. Subjekt zde vzniká aktem „vymknutí“ se ze symbolického řádu, jehož následkem se právě ocitá v prostoru mezi dvěma smrtmi, symbolickou a reálnou. Hauserova reinterpretace „hegelovské Noci světa“ založená pouze na jednom pólu tohoto „vyčleněného“ prostoru, tak nejen zpochybňuje smysluplnost tohoto pojmu, ale zároveň klade otázky, které z hlediska Žižekova konceptu nevyvstávají. Na myslí máme metodologické obtíže spojené s definicí pojmu (reálné) smrti. Srov. T. Macho, *Smrt a truchlení v kulturologické perspektivě*, in: J. Assmann, *Smrt jako fenomén kulturní teorie*, Vyšehrad, Praha 2003, s. 69–91.

⁴⁸ M. Hauser, *Cesty z postmodernismu*, viz výše, s. 239–261.

⁴⁹ Tím nechceme říci nic jiného, než že určitá „lehkost myšlení“, která, jak dále ukážeme na Blanchotově pojetí „globální negace“, je pro literaturu typická, se v případě filozofického myšlení může stát zdrojem iluzí, proti nimž filozofie bojuje.

⁵⁰ Tamtéž, s. 239.

zmíněnou „nemožnost poezie v postmoderní krajině“,⁵¹ jsou shodné s důvody, které uvádí v oblasti filozofie. Problém nespočívá v nějakých dílčích nedostatcích, v absenci talentovaných jedinců a jiných nepříznivých osudu, ale shledává, že nepřekonatelnou překážkou je současná podoba kultury, pro kterou je charakteristické „vyvanutí subjektivity, smíšení vysokého a nízkého, rozpuštění vazeb a souvislostí, rozkouskování celku, imitace mrtvých stylů, pastiše“.⁵² Vede nás k úvaze, že srovnáme-li současnou poezii s Máchou, kterého považuje za nositele toho ryziho v moderní české poezii, zahlédneme, že současná poezie má podobu „mnohotvarého – beztvarého stínu“.⁵³ Je však přesvědčen, že tomu tak nutně nemusí být. Ve skutečnosti již pomalu opouštíme postmoderní krajinu, a proto je hlavním úkolem současnosti prozkoumat, jakými cestami se v budoucnosti můžeme ubírat. Z tohoto důvodu je zásadní zkoumat prameny, které by nám pomohly současnou situaci uchopit.

K. H. Máchu Hauser nezmiňuje pouze namátkou. Domnívá se, že Mácha je hluboce spřízněn s problémy, které trápí právě postmodernu. V Máchovi, přestože v postmoderní krajině „působí jako cizorodý živel“, Hauser shledává „rozměr, který k postmodernismu patří“.⁵⁴ Ve své esejí si proto za úkol klade provést určitý experiment: co se stane, přeneseme-li Máchu do postmoderní krajiny? Od tohoto experimentu si Hauser slibuje „objevit základní rysy samotného postmodernismu a jejich překročení“.⁵⁵

Rozměr, který Máchu spojuje s postmodernou, však dle Hausera neobjevíme, pokud na něj uplatníme postmoderní postupy, jak se o to pokusila Bára Hrzánová ve svém pojetí *Máje* pro Český rozhlas.⁵⁶ Musíme se zaměřit na to, co Máchu spojuje se samotnou podstatou postmodernismu. U Máchy můžeme sledovat z nového úhlu pohledu nasvícenou skutečnost, kterou Hauser ve svých úvahách o situaci současné filozofie nazval pravdivým momentem postmoderny. Máchovo dílo lze sledovat jako samotnou reflexi postmoderny, která však nevede pouze k poznatku, že je nutné zaujmout „svobodné meditace o aktivní sebenegaci“,⁵⁷ ale ukazuje nám, že nacházíme-li se v takové situaci, kterou s sebou přináší postmoderná, *nezbývá nám nic jiného* než se ke zmíněným meditacím obrátit. Mácha pro Hausera představuje exemplifikaci tohoto vztahu. A dále, skutečně tuto meditaci provádí a ukazuje nám její smysl. Totiž, že postavíme-li se na hranici, za kterou je reálná smrt, a dojdeme „až na dno“, podaří se nám uskutečnit „návrat k vrcholům, které však nebudou vystupovat jako svazující moc, nýbrž jako osvobození“.⁵⁸ V situaci, ve které nás zanechala postmoderná, totiž jediný možný způsob, jak obnovit vztah k čemukoli obecnému, vede skrze „zkušenosť aktivizované smrti“. V tomto smyslu pro nás, kteří přicházíme po postmoderně, může Mácha představovat lekci. Z tohoto důvodu Hauser hovoří

⁵¹ Tamtéž.

⁵² Tamtéž, s. 240.

⁵³ Tamtéž, s. 239.

⁵⁴ Hauser si uvědomuje, že jeho tvrzení může působit paradoxně, vzhledem k tomu, že postmodernismus jsme zvyklí vnímat jako dějinné období přicházející po modernismu. To nás však nemá zmást, protože na modernismus a postmodernismus můžeme rovněž nahlížet jako na kulturní vzorce, které vykazují specifické rysy a vlastnosti. Zde následuje teze zejména F. Jamesona. Srov. tamtéž, s. 12–13.

⁵⁵ Tamtéž, s. 240.

⁵⁶ Hrzánová podle Hausera *Máj* pouze „postmodernizovala“ tím, že „rozlomila vnitřní linie do několika nesoudržných rovin“. Srov. tamtéž, s. 240.

⁵⁷ M. Hauser, *Prolegomena k filosofii současnosti*, viz výše, s. 14.

⁵⁸ M. Hauser, *Cesty z postmodernismu*, viz výše, s. 261.

o tom, že k Máchovi je nutné přistupovat jako k někomu, kdo „už předem prošel dráhu od postmodernismu do dosud neznámé krajiny“.⁵⁹

Máchu s postmodernismem spojuje určitý druh poznání, „poznání, v němž se rozpouštějí všechny dané řády a jejich zákony (ve společnosti, dějinách, umění) a nastává jejich odsutečnění. Toto poznání se odehrává ve zvláštním prostoru, jenž vznikl po zborcení vazeb mezi subjektem a vnějším světem a který Slavoj Žižek nazývá „hegelovskou Nocí světa“. Je to stav blízky šílenství, v němž se vše rozvolnilo a ztratilo svou soudržnost.“⁶⁰ Hauserovo vyjádření působí na první pohled hermeticky, protože namísto aktu poznání hovoří rovnou o „poznání“, což má však z hlediska jeho úvahy svůj smysl. Pro postmodernismus je typické, že vyrůstá ze situace ve světě, ve které došlo k narušení vztahu mezi subjektem a světem, Hauser na jiném místě hovořil o tom, že v postmoderně „ontologický a etický řád“ nahrazuje „děsivá, chaotická dimenze“, tedy právě dimenze Noci světa.⁶¹ V této Noci světa již nelze hovořit o sebevědomém subjektu, který by se definoval na základě vztahu k nějaké objektivitě, protože právě veškerá objektivita ztratila svou soudržnost. Toto poznání je potom spíše silou, která, uvolněná ze své vazby ke světu a vržená do víru Noci světa, vykonává onen pohyb destrukce všech řádů a zákonů. Na jiném místě Hauser v tomto kontextu hovoří o „preontologické, presyntetické, dimenzi představivosti“, která je původní dimenzí subjektu,⁶² nebo o pudu smrti, který směřuje k nulovému bodu a který příroda potřebuje ke své reprodukci.⁶³

Pokud jde o tento akt poznání u Máchy, je to poznání, které se otevírá v prostoru psaní vytvořením situace, v níž se postavy Máchovy poezie a próz ocitají na hranici smrti. Tento prostor má rovněž podobu Noci světa, která postavy vede k nutnosti konfrontovat se s destruktivní silou smrti a čelit hrůze poznání, kterou s sebou tato smrt přináší. Pro Hausera je zásadní právě způsob, jakým se toto poznání realizuje, protože s sebou nese událost „přepodstatnění subjektivit“,⁶⁴ ke kterému dochází v centru Noci světa a se kterým Hauser spojuje možnost opětného obnovení hodnot „po“ postmoderně. Máchovská lekce má spočívat v tom, že i když se zhroutí všechny řády, nemusíme být ztraceni. Musíme pouze vstoupit do oné Noci světa a projít zkušeností, které nás vystavuje. Otázkou se nyní stává, jakou podobu záchrany nám tato lekce připravuje.

Noc světa

Osu Hauserova výkladu tvoří sledování vývoje „zkušeností“ Noci světa v Máchově *Máji*. Nejprve charakterizuje okamžik, kdy dochází k rozevření dimenze Noci světa.

⁵⁹ Tamtéž, s. 241.

⁶⁰ Tamtéž.

⁶¹ Srov. M. Hauser, *Prolegomena k filosofii současnosti*, viz výše, s. 177.

⁶² O existenci této dimenze se podle Hausera opírá S. Žižek při svém pokusu o obnovení moderního subjektu. Žižekův pokus vychází z četby Heideggerovy interpretace Kantovy filozofie. Dle Žižeka Heidegger při analýze Kantových pasáží zabývajících se transcendentální představivostí opominul její hlavní rys, „její rozvratnou, antisyntetickou stránku, která není ničím jiným než propastnou svobodou“. Tato „propast radikální svobody, preontologická, presyntetická dimenze představivosti“ je tím, co je nutné přijmout za prvotní a zakládající skutečnost subjektu. Srov. tamtéž, s. 176, a S. Žižek, *Nepolapitelný subjekt*, viz výše, s. 35–38.

⁶³ Srov. M. Hauser, *Cesty z postmodernismu*, viz výše, s. 254; J. Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis 1959–1960*, Routledge, London 1992, s. 212.

⁶⁴ M. Hauser, *Cesty z postmodernismu*, viz výše, s. 255.

V případě všech postav se tak děje v okamžiku blízkosti smrti. Vilém je odsouzen k smrti pro vraždu Jarmilina milence, který se ukazuje být jeho vlastním otcem. Jarmila čeká za pozdního večera na břehu jezera na Viléma. Místo něj však přichází posel a sděluje jí zprávu o zatčení Viléma a jeho popravě, která má proběhnout následující den. Již spatření posla namísto Viléma podle Hausera vede Jarmilu k „definitivnímu“ poznání, které ji uvrhá do „noci“.⁶⁵ Mezitím přichází soumrak a Vilém sám v žaláři ve svých úvahách o nevyhnutelnosti blížící se smrti vstupuje do dimenze Noci světa.

Celá střední část *Máje*, která začíná popisem padající hvězdy, nám podle Hausera podává poznání o povaze Noci světa. Motiv padající hvězdy – „Kdy dopadne konce svého!“ Nikdy – nikde – žádný cíl – máme chápat jako „posla budoucího poznání“.⁶⁶ Toto poselství Hauser interpretuje jako „pascalovský motiv: plné prožití toho, co znamená nekonečnost vesmíru. Země, člověk, jeho touha, nejsou středem světa a jejich kosmický význam je nulový.“ Podle Hausera jen nemnozí se s děsivým poznáním, že „vesmír nemá žádný cíl a neví o nás, naše existence je mu lhostejná“, dokážou identifikovat.⁶⁷

Vilém stále více upadá do stavu šílenství a ve svých monologích nám sděluje poznání, ke kterému dospívá. Hauser toto směřování chápe jako proces prolamování sítě iluzí, ke kterému dochází při přechodu ze světa do Noci světa. „*Máj* je soustředěn kolem prázdného místa, místa vydělení ze společnosti. Je to místo, které už není protnuto tím, co Lacan nazývá velkým Druhým, tedy nutkáním toužit a jednat podle toho, co od nás chce Druhý (jiní lidé, instituce, normy, zákony). Na tomto ústředním místě *Máje* velký Druhý mizí a vzniká tu vztahové vakuum, které umožňuje Máchovi objevit dimenzi radikální svobody spojenou s tímto prázdnem.“⁶⁸

V centru Noci světa Vilém podléhá závrati z nekonečna a upadá do mrákot. Od tohoto okamžiku již nelze mluvit o tom, že řeč či spíše šepot, který vychází z Vilémových úst, patří Vilémovi jako živé bytosti obývající svět lidí. Právě tento moment lze považovat za okamžik, kdy se Vilém ztotožňuje s nicotou, s prázdnem, před které jej staví Noc světa. Hauser cituje verše, které považuje za rozhodující:

Tam všechno jedno, žádný díl –
vše bez konce (...)
tam žádný – žádný – žádný cíl –
... bez konce jen
se na mne věčnost dívá
Tam prázdno pouhé...

⁶⁵ Srov. tamtéž, s. 241–242.

⁶⁶ Tamtéž, s. 247.

⁶⁷ Srov. tamtéž. U Hausera dochází k přesunu významu „hegelovské Noci světa“, jak ji traktuje Žižek. Hauser doslova převrací její původní význam. Žižekova hrůza z nemožného „života po smrti“, ke kterému dochází vyloučením ze symbolického řádu, na sebe u Hausera bere tradiční podobu konfrontace člověka s vlastní nicotností. Téma „nemožné smrti“ přítomné u Žižeka je nahrazováno tématem „nemožné nesmrtnosti“, jehož je u Hausera pateticky deklarovaná „nicota“ člověka pouze „pozitivním“ důsledkem. Teze, že se máme identifikovat s nicotou, ve skutečnosti znamená, že se máme identifikovat s „nemožností nesmrtnosti“, což je zkušenost, která toho s problémy, jež přináší postmoderní situace, nemá mnoho společného.

⁶⁸ Tamtéž, s. 249.

Okamžik ztotožnění se s prázdňem, s nicotou, Hauser spojuje s okamžikem, kdy se smrt vyjevila jako něco reálného. Objevení reálnosti smrti je momentem, ve kterém dochází k „přepodstatnění subjektivity“. Zde se odhaluje zásadní aspekt Máchovy lekce. Je nutné vstoupit do Noci světa, nechat ji vyjavit své poznání o prázdnotě vesmíru a nebát se s tímto poznáním ztotožnit, přijmout onu děsivou skutečnost, že sami jsme pouze prázdnotou, že nás zakládá nicota. Jak Hauser říká, nechat vynořit ono prázdno do nás „zaklíněné“.⁶⁹ Pouze pokud tak učiníme, podaří se nám z této Noci světa vymknout.

V tomto kritickém momentu se objevuje třetí zásadní postava básně, Strážný. Strážný hraje roli svědka, který je přítomen okamžiku, kdy se Vilém nachází v centru Noci světa. Na postavě Strážného vykládá Hauser další aspekt zkušenosti Noci světa, který nelze sledovat na Vilémovi. Strážný rovněž projde „zkušeností“ Noci světa, ale na rozdíl od Viléma s tím musí žít. Vilém Strážnému šeptem sděluje děsivé poznání o smrti, prázdnotě vesmíru a nicotě existence, které navždy mění jeho život. Hauser zde užívá poněkud hermetické vyjádření: „Nesvěřil mu nic jiného než to, o čem Mácha píše, ale v dimenzi noci, která slovo mění v něco reálného, děsivého a ruší onu distanci.“⁷⁰ Strážný je nejprve omráčen, poté nalezne sílu odejít. Stále se v něm však „mísí fascinace děsem a nutnost vrátit se k životu. Jeho následný život je navždy poznamenán tímto poznáním, které, jak píše Mácha, nikdy nezjevil.“⁷¹ Rovněž Strážný prochází „přepodstatněním subjektivity“, kdy se jádro jeho bytosti rozpadlo, „zmizel řetěz představ, citů, rolí, jež mu vládnoucí řád předepisoval a které on „spontánně“ považoval za své, za to, kým je“.⁷² Postava Strážného však má pro Hausera ještě jeden význam, je strážným v doslovném slova smyslu, stráží Vilémovo tajemství, které k nám promlouvá právě dnes. Toto tajemství spočívá v poznání, že „rozpuštění řádu (...) nekončí v postmoderním postoji „s ničím se neztotožňuj, nýbrž ve ztotožnění se s nicotou, s Nocí, s neexistencí řádu. Strážný je strážcem tohoto příkazu, a sám Mácha je vlastně v pozici strážce, který zaslechl odsouzencova slova.“⁷³

V dalším výkladu Hauser upřesňuje, proč je podstatné právě ztotožnění se s nicotou. Nechává se vést Šaldou, který si povšimnul, že „pohled do tváře nicoty“ u Máchy způsobil opak toho, co bychom čekali, probuzení kladných hodnot: „vůle k pravdě, nebojácnosti, tvůrčí síly“.⁷⁴ Avšak Šaldovo vysvětlení nepovažuje Hauser za dostačující, protože celou věc převádí na otázku „mravní bytosti“. Hauser naopak hledá řešení, ve kterém by mravní síla vycházela „až z tohoto aktu poznání“, a nikoli naopak.⁷⁵ A tuto možnost spatřuje v Máchově pojetí lásky, jejíž dynamika podle Hausera pramení v objevu nicoty.⁷⁶ Svou interpretaci opírá o Máchovy deníkové zápisky: „Já miluji květinu, že uvadne, zvíře – poněvadž pojde; – člověka, že zemře a nebude, poněvadž cítí, že zahyne navždy; já miluju – více než miluju – já se kořím Bohu, poněvadž – není.“⁷⁷ Lásky u Máchy je dle Hausera „energetickým vztahem“, kterého je schopen pouze ten, kdo prošel příslovecnou Nocí světa, ve které se odhalila nicota všeho. Ta člověka přivedla k poznání vlastní

⁶⁹ Srov. tamtéž, s. 258.

⁷⁰ Tamtéž, s. 255.

⁷¹ Tamtéž.

⁷² Tamtéž.

⁷³ Tamtéž, s. 256.

⁷⁴ Srov. tamtéž.

⁷⁵ Srov. tamtéž.

⁷⁶ Srov. tamtéž, s. 257.

⁷⁷ Tamtéž.

nedostatečnosti, konečnosti a smrtelnosti, takže nyní je člověk připoután láskou k tomu, co je samo nedostatečné, konečné a pomíjivé. Láska je dle Hausera vyvolána „prázdnem zaklíněným do nás samotných“, které subjekt uvolňuje průchodem Nocí světa.⁷⁸

Svou úvahu Hauser rozvíjí dále prostřednictvím interpretace určitých pasáží z díla Ladislava Klímy, u kterého se ukazuje jiná stránka téhož poznání. Podobně jako Mácha se ani Klíma nezalekl děsivé pravdy, že „svět je Nic, je to má iluze daná mým vědomím a toto vědomí je zformováno vůlí“.⁷⁹ Právě naopak, Klíma z toho vytěžil vše, protože jak Hauser poznamenává: „Ztratit vše (...) znamená pro Klímu všechno získat.“⁸⁰ Zhroucení světa se stává propustkou k „nejvyšší Volnosti“, v níž je svět již jen „absolutní hříčkou své (rovná se Mé) absolutní Vůle“.⁸¹ Pouze po zřícení do bezedné propasti může přijít poznání, že tato bezedná propast je propastí „nejzáračnější čarovnosti“, že „veškerý propastí země a ducha jsou v hluboké hloubi Září“. Z toho Hauser vyvozuje závěr, že „jestliže dospějeme na krajní pól k největší možné hrůze, objeví se krása a záře“.⁸² A opět zde varuje před směřováním s volností v postmodernismu, která je pouze pasivní distancí, tato volnost je „krajní aktivací vůle, při níž vzniká vůle v čistém stavu: svět je totiž tím, čím je moje vůle“.⁸³ Právě vědomí, že „svět je mou vůlí“, mě nutí k tomu, vtiskovat tomuto světu tvar jako něčemu, co se mě bezprostředně týká.

IV. Návrat z Noci světa

Lekce, kterou nám udílí Mácha, získala definitivní podobu. Je nutné vstoupit do Noci světa, nechat ji vyjevit své poznání o prázdnotě vesmíru a odvážit se s tímto poznáním ztotožnit, přijmout onu děsivou skutečnost, že sami jsme pouze prázdnotou, že nás zakládá nicota, jak říká Hauser, nechat vynořit se ono prázdno do nás „zaklíněné“. Noc světa, ve které se odhalila nicota všeho, přivádí člověka k poznání vlastní nedostatečnosti, konečnosti a smrtelnosti, takže nyní je člověk připoután láskou k tomu, co je samo nedostatečné, konečné a pomíjivé jako v případě Máchy, nebo ke světu jako k tomu, co se mne bezprostředně týká, protože „svět je mou vůlí“, jako v případě Klímy. Pouze pokud tak učiníme, podaří se nám z této Noci světa vymknout. Domníváme se však, že v této zkušenosti je přítomno ještě něco dalšího. Prázdno, které se v člověku rozevívá, jej totiž proměňuje způsobem, který Hauser ve své reflexi nepředpokládá. Člověk sice poznává, že jej zakládá nicota, ale zároveň v tom samém okamžiku ztrácí tuto nicotu jako svoji schopnost. Tento aspekt zkušenosti průchodu Nocí světa v jistém smyslu převrací důsledky, které Hauser z dané zkušenosti vyvozuje, a propůjčuje onomu momentu předpodstatnější jiný význam. Abychom tento aspekt mohli plně rozvinout, obrátíme se nyní k eseji Maurice Blanchota „Esenciální osamělost a osamělost ve světě“.⁸⁴ Blanchot zde totiž pod pojmem „esenciální osamělost“ hovoří o téže „vymknuté“ dimenzi, kterou Hauser nazývá Nocí světa.

⁷⁸ Srov. tamtéž.

⁷⁹ Tamtéž, s. 258–259.

⁸⁰ Tamtéž, s. 259.

⁸¹ Tamtéž.

⁸² Tamtéž.

⁸³ Tamtéž, s. 260.

⁸⁴ M. Blanchot, *Literární prostor*, Hermann a synové, Praha 1999, s. 343–346.

Esenciální osamělost

V dodatku ke knize *Literární prostor*⁸⁵ M. Blanchot objasňuje, co rozumí pod pojmem „esenciální osamělost“ a jak se tento pojem liší od běžně pojímané samoty. Ontologická povaha osamělosti vychází z teze, podle které je bytí na úrovni světa vždy skryté. Skrytost ve světě tíhne k tomu, stát se negací, prací, která je popíráním bytí.⁸⁶ Jenom popíráním bytí se může ve své svobodě vztyčit určité „Já“. „Já jsem“ na sebe bere rozhodnutí „být bez bytí“, být absolutně „nepřirozený“, „absolutně oddělený“.⁸⁷ Být „absolutně absolutní, právě to ze mě dělá já“. „Já jsem“ znamená schopnost, ovšem schopnost, která je reálná pouze „ve společenství všech“, pouze proto, že je „mým rozhodnutím vycházejícím ode všech lidí“. Tento pohyb je tedy vždy dějinný a uskutečňuje se jako realizace světa.⁸⁸

Na úrovni světa se samota dostavuje v momentě, kdy „já“, které se afirmovalo pohybem „všech“, si uvědomí, že „velkolepá možnost být osvobozen od bytí“ znamená rovněž separaci, nemožnost naleznout „podmínku své moci“.⁸⁹ Zkušenost separace se většinou podává jako „otřesení úzkostí“, okamžik, kdy si člověk uvědomí, že „za svou esenci vděčí tomu, že není“.⁹⁰ Na rovině světa je to ale vždy nějaké „já“, které je osamělé, „já“, které je otřeseno svojí nicotou. Samota v tomto smyslu poukazuje na skutečnost, že člověk *může* nebýt, skutečnost, které zároveň vděčí za „svobodu, moc i budoucnost“.⁹¹ Blanchot poukazuje na to, že tezi „lidé se afirmují schopností nebýt“ formuloval už Hegel, když tvrdil, že „se smrtí začíná život ducha“.⁹² A dodává, že „když se smrt stane schopností, začíná člověk – tento začátek říká, že aby byl svět, aby byly bytosti, musí chybět bytí“.⁹³

Tím však Blanchotova úvaha nekončí, protože dosud se výklad týkal pouze toho, jakou povahu a význam má osamělost na rovině světa. V dimenzi „esenciální osamělosti“ se osamělost ukazuje v jiném světle. Bylo řečeno, že aby byl svět a v něm bytosti a věci, musí „chybět bytí“. Tedy pouze tehdy, stane-li se „nicota schopností“, je člověk dějinným, uskutečňující se realitou. Pokud ale chybí bytí, táže se Blanchot, „chybí opravdu“? Není „chybění bytí“, složitě řečeno, „bytím, které je v základu absence bytí, tím, co ještě je bytím, když už není nic“.⁹⁴ Esenciální osamělost odhaluje právě tu skutečnost, že i tehdy, chybí-li bytí, „je bytí jen ještě hluboko skryté“.⁹⁵

Esenciální osamělost odhalující bytí v hloubce absence otevírá nové možnosti výkladu. Samota v této rovině absence bytí již neznamena osamělost bytosti, která je úzkostná, protože nenachází nic společného s ostatními, ale osamělost hlubší, která poukazuje do sféry absence, mimo dialektiku bytí a nicoty. Samota, která se stává esenciální osamělostí, poukazuje na rovinu, ve které je navazován vztah k bytí, jež „zprítomnila absence bytí“.⁹⁶ Nejde

⁸⁵ Tamtéž.

⁸⁶ Blanchot uvádí jeden příklad za všechny: „popíráme, přetváříme přírodu“. Srov. tamtéž, s. 343.

⁸⁷ Srov. tamtéž, s. 344.

⁸⁸ Srov. tamtéž.

⁸⁹ Tamtéž.

⁹⁰ Tamtéž, s. 345.

⁹¹ Tamtéž.

⁹² Tamtéž.

⁹³ Tamtéž.

⁹⁴ Tamtéž.

⁹⁵ Tamtéž.

⁹⁶ Tamtéž.

již o „bytí skryté“ jako ve světě, ale o bytí, které je „bytím *potud, pokud* je skryté: skrytost samu“.⁹⁷

Esenciální osamělost tedy poukazuje k převrácení, jehož smysl spočívá v tom, že chybění bytí, které je podmínkou uskutečňování lidské reality a budování světa, není nějakým čirým nic, ale že chybí-li bytí, stále se ještě „zjevuje“ toto chybění. V běžném a nerušeném životě, jak tvrdí Blanchot, se „skrývá skrytost“. Tato skrytost se skrze čin (práce dějin) projevuje jako „negace“, zatímco v rovině, kterou vymezuje pojem esenciální osamělosti, „skrytost tíhne k tomu, aby se zjevila“.⁹⁸

V jakém smyslu jsme mínili skutečnost, že prázdno člověka proměňuje? Že sice poznává, že jej nicota zakládá, avšak zároveň ztrácí tuto nicotu jako svoji schopnost? Právě v tom smyslu, že v esenciální osamělosti toto prázdno s Hegelem řečeno neafirmuje schopnost nebytí, nezakládá naši existenci na světě jako aktivních dějinných bytostí přetvářejících svět, ale zjevuje, že „existuje ještě něco“.⁹⁹ A v tomto zjevování nás proměňuje v tom nejzákladnějším aspektu naší existence: i samotná nicota je ještě „hlubinou skrytosti“, ještě i v této nicotě se zjevuje bytí, avšak bytí, které je „ještě tam, kde bytí chybí, je bytím *potud, pokud* je skryté“.¹⁰⁰

Šepot – tichý zpěv

Na základě tohoto výkladu je nyní nutné vrátit se k Hauserově interpretaci *Máje* a poznání, se kterým nás konfrontuje Noc světa. Pro tento záměr je centrálním Vilémovo ztotožnění se s nicotou v Noci světa, povaha poznání, které předává Strážnému, a význam postavy Strážného jako strážce příkazu „ztotožňuj se s nicotou“.

Vilém se propadá do Noci světa, poznává svoji oddělenost od všeho a popisuje poznání toho, co jej čeká: dlouhá a temnější noc, kde je vše bez konce, prázdno, nicota.¹⁰¹ Poté, když jej přemůže tato představa, upadá do mdlob. To je okamžik, který Hauser nazval ztotožněním se s nicotou, kdy se v něm rozevírá prázdno vesmíru a Vilém se přepodstatňuje. V Hauserově výkladu toto poselství následně Vilém předává Strážnému, který se stal jeho strážcem až do své smrti. Avšak v Máchově *Máji* lze rozpoznat jinou zkušenost, a to především budeme-li Máchův *Máj* číst nikoli jako formulaci určitého filozofického postoje, sdělení poznání prostřednictvím literatury, ale zaujmeme-li k *Máji* postoj, který je blíže literatuře. Totiž stanovisko, jež ve zmíněné úvaze o esenciální osamělosti zastává Maurice Blanchot a jež rozvíjí „zkušenost“ psaní ve vztahu ke skutečnosti.

Vilém upadá do mdlob, „v mdlobách umírá“, což znamená, že ztrácí vědomí, ono „Já jsem“, podmínku svého bytí na světě. Přesto v tomto okamžiku doslova neumírá, je pohroužen do nicoty, ztotožněn s tímto prázdnem, ale stále je slyšet jeho šepot. Poté, co Vilém pronikl do nitra Noci světa, zcela se znicotnil, rozpadla se ona síť vztahů, která dělá z člověka na rovině světa subjekt, stále zde ještě něco existuje – šepot. Šepot není řečí, která promlouvá o poznání nicoty, pouze v dimenzi Noci světa, jež činí slova reálnými, jak se domnívá

⁹⁷ Tamtéž.

⁹⁸ Tamtéž, s. 346.

⁹⁹ Srov. tamtéž.

¹⁰⁰ Tamtéž.

¹⁰¹ Srov. K. H. Mácha, *Máj*, Městská knihovna v Praze, s. 15 (<http://web2.mlp.cz/koweb/00/03/34/77/26/maj.pdf>).

Hauser. Šepot je bytím, které k nám promlouvá ještě poté, co nic není, co „vše zmizelo“. Více o tomto významu šepotu prozrazuje Vilémovo sekání se Strážným.

Strážný se blíží k Vilémovi a slyší pouze „mdlý šepot“, který vychází z jeho úst. Tomuto šepotu ale není schopen porozumět, protože „než však dostihne ucho hlas, tu slova strašná ničím zas – jakž byla vyšla – hynou“. ¹⁰² Význam tohoto verše je zjevný, slova „hynou“, protože nic nesdělují, jsou pouze popírající se nicotou. Přes hrůzu, kterou v něm vyvolává strašná tvář Viléma, s okem „v nekonečnost napnutým“, ¹⁰³ je Strážný přitahován tímto „šepotem – tichým zpěvem“, až nakonec „ucho s ústy vězně spojí“. ¹⁰⁴ Vilém šeptá „tíš a tíš“, až nakonec umlká. ¹⁰⁵

Význam této situace je zjevný, poznání, které Vilém sděluje Strážnému, se realizuje pouze v prostoru básně. Strážný v tomto obrazu představuje bytost, která přichází ze světa. Šepot je řečí Noci světa, jejíž slova nic nesdělují, a proto jsou pouze „mdlým šepotem“ a hynou dříve, než dostihnou sluchu Strážného. Teprve v okamžiku, kdy přes hrůzu Vilémova zjevu Strážný přibližuje své ucho, zaslechne tichý zpěv šepotu, který jej vábí blíž a blíž až k bezprostřednímu kontaktu. Ruší se zde distance, která je nutná k rozumnému slovu běžné řeči, teprve když Strážný zaslechne šepot jako melodii, začíná této řeči „rozumět“. Báseň nám dále sděluje, jakým způsobem toto „rozumění“ probíhá. Šepot, který je tím, co se s řečí děje v dimenzi Noci světa, necharakterizuje pouze snížení intenzity hlasu. Šepot zde hraje roli literární figury „nevýslovného“, toho, co ve světě nemá reprezentaci. Tato figura zároveň symbolizuje, že je zde přítomné něco, co nemůže překročit hranice básně, a říká nám, že tímto něčím je smrt, nikoli již jako nicota zakládající mé bytí na světě, ale jako prázdná hlubina, ve které ještě přetrvává bytí, ale „po způsobu nicoty“. ¹⁰⁶

Dva strážci poznání

Konečně třetím momentem setkání mezi Vilémem a Strážným je okamžik, který nastává poté, co Vilém umlká a Strážný z vytržení přichází k sobě. Báseň nám říká, že Strážný „dokud ještě žil – co slyšel, nikdy nezjevil, než na vždy bledé jeho líce neusmály se nikdy více“. ¹⁰⁷ Hauser nás vede k tomu, abychom tento obraz četli jako důsledek přepodstatnění a postavu Strážného chápali jako strážce určitého poznání, které vede k nutnosti ztotožnit se s nicotou. Máchovy verše vykládá jako doklad toho, že ono poznání jej těžce poznamenalo, ale že se s tím musel naučit žít. Domníváme se, že zde musí existovat jiný výklad, protože Hauserova interpretace vede do neřešitelné situace, což si uvědomíme, když si položíme otázku, jaká je existence Strážného poté, co prošel Nocí světa. Až do své smrti nezjevil, co zakusil, ale již nikdy se nezasmál. To lze stěžejně nazvat úspěšným způsobem, jak se s něčím naučit žít. Máchovy verše nám říkají opak,

¹⁰² Tamtéž, s. 17.

¹⁰³ Báseň zde „reflektuje“ zkušenost svého původu, tzv. první verzi obrazu, kterou je mrtvola jako „přirozený“ obraz. Báseň je poté sekundárním (kulturně) produkovaným obrazem, jehož smyslem je nahrazovat nesnesitelnou pasivitu smrti (mrtvola jako primární obraz) aktivitou produkce obrazů (umělecká reprezentace jako sekundární obraz). Viz T. Macho, *Smrt a truchlení v kulturologické perspektivě*, viz výše, s. 77–81; M. Blanchot, *Literární prostor*, viz výše, s. 347–362.

¹⁰⁴ Srov. K. H. Mácha, *Máj*, viz výše, s. 17.

¹⁰⁵ Srov. tamtéž.

¹⁰⁶ Srov. M. Blanchot, *Literární prostor*, viz výše, s. 332.

¹⁰⁷ K. H. Mácha, *Máj*, viz výše, s. 17.

Strážný se s touto děsivou událostí žít nenaučil, vrátil se do světa, ale takříkajíc napůl, jeho existence má charakter přízraku. V hloubce své bytosti je stále ponořen do dimenze Noci světa. Strážného bytost se rozpadla, ale nenalezl způsob, jak se s touto událostí vyrovnat. Právě v tomto se odhaluje skutečný význam, který má událost „přepodstatnění“, již lze po analýze Blanchotova popisu „esenciální osamělosti“ nazvat ztrátou nicoty jako mojí schopnosti. Tato proměna – ztráta nicoty jako mojí schopnosti – probíhá tak, že se tato nicota sama začne vyjevovat, stane se hlubinou, která se zjevuje a před kterou jsem bezmocný. Tato hlubina již není tím, co umožňuje moji schopnost nebýt, nestojí „za mnou“, jak říká Blanchot, ale zjevuje se takříkajíc „přede mnou“ jako něco, s čím nic nezmůžu. Z oné nicoty, která mne zakládá, na které stojí veškerá moje aktivita ve světě, se v esenciální osamělosti stává neproniknutelná hlubina anonymního bytí. Skutečnost, že se Strážný již nikdy nezasmál, nesvědčí ani tak o hrůze toho, co zakusil, a nevypovídá o heroismu jeho počínání jako spíše o tom, že byl postaven před určitou nemožnost, se kterou si nebyl schopen poradit. Jeho mlčení lze vykládat jako selhání, k němuž jej nedovedla Noc světa, ale jeho vlastní neschopnost postavit svou existenci na novém „poznání“.

Návrat z Noci světa

Strážný jako strážce tajemství selhává. Podle Hausera i sám Mácha je strážcem Vilémova tajemství, protože Vilém nesděluje Strážnému nic jiného než to, „o čem Mácha píše, ale v dimenzi noci, která slovo mění v něco reálného“.¹⁰⁸ Ale jaký je způsob, jímž Mácha toto tajemství stráží? Hauser se domnívá, že Máchovi umožnil rozvinout nový způsob existence, který se na rozdíl od postmodernismu opírá o znovuzrození hodnot v našem světě. Mácha objevil lásku ke všemu, co zaniká, protože prošel poznáním o vlastní nedostatečnosti, konečnosti a smrtelnosti, a sám je tak nyní připoután láskou k tomu, co je samo nedostatečné, konečné a pomíjivé. Strážcem Vilémova tajemství může být v přeneseném smyslu slova i L. Klíma, který podle Hausera z onoho poznání prázdnoty vyvodil podobné důsledky. Klíma totiž na dně bezedné propasti objevil, že svět je „iluze daná mým vědomím a toto vědomí je zformováno vůlí“.¹⁰⁹ Svět se mu zjevil jako absolutní hříčka jeho vůle a na samotném dně objevil záři a krásu. Ale nevypovídají tyto výroky o pravém opaku? Nedochozí v tomto okamžiku právě k oné ztrátě nicoty jako mé schopnosti a s ní i možnosti mít na běh světa jakýkoli vliv?

Pokud se Hauser spoléhá na vznik hodnot touto cestou, pomíjí onen aspekt, který ve svých úvahách odhalil Maurice Blanchot. „Přepodstatněný“ subjekt, jehož počátek se odvozuje od proměny, ke které dochází v dimenzi esenciální osamělosti, stojí na novém základě. Tento „subjekt“ má počátek v onom okamžiku, kdy „vše zmizelo“.¹¹⁰ Vše nyní nabývá hodnoty podle zákonů této absence, a dokonce i svět sám je od tohoto okamžiku celkem, pouhým obrazem, který neumožňuje aktivně se zapojit do jeho přetváření. Tento moment nám pomůže lépe objasnit jiná Blanchotova studie nazvaná „Literatura a právo na smrt“,¹¹¹ konkrétně pasáž, ve které Blanchot vede implicitní

¹⁰⁸ M. Hauser, *Cesty z postmodernismu*, viz výše, s. 255.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 259.

¹¹⁰ Srov. M. Blanchot, *Literární prostor*, viz výše, s. 346.

¹¹¹ M. Blanchot, *Literatura a právo na smrt*, *Česká literatura*, č. 2/2004, s. 194–230.

polemiku s Jeanem-Paulem Sartrem¹¹² a jeho požadavkem na angažovanost literatury. Spisovatel podle Sartra „jedná slovy“ a ve svobodě svého jednání může působit na skutečnost a měnit svět. Jedno z těžišť Blanchotovy eseje však představuje snaha ukázat, že svoboda spisovatele je ve své podstatě paradoxní. Spisovatel dává „k dispozici veškerou realitu“, a tak jednání v podstatě ničí.¹¹³ Hlavní argument se týká právě povahy literárního činu. Blanchot tvrdí, že v porovnání s běžným jednáním ve světě spisovatel „jedná bez omezení, bez hranic“.¹¹⁴ Sotva začne psát, překročil všechny okolnosti a podmínky nutné ke skutečnému jednání, překročil svět a práci ve světě, protože svoboda, kterou si dává, je *bezprostřední*: „Opomíjí vše, co musí být skutečně učiněno, aby se uskutečnila abstraktní idea svobody. Jeho negace je *globální*.“¹¹⁵ Globální (absolutní) negace ale nepopírá nic, protože překračuje i samotný čas potřebný k uskutečnění a v tomto smyslu „uskutečňuje spíše neschopnost popírat, odmítnutí zasahovat do světa“.¹¹⁶ Spisovatel ale neznehodnocuje jednání proto, že se stává pánem imaginárna a že ti, kdo ho následují, podléhají prosté nečinnosti, protože ztrácejí své skutečné problémy z dosahu. Jak Blanchot zdůrazňuje, riziko je větší. Spisovatel znehodnocuje jednání proto, že „nám dává *veškerou* realitu“: „Neskutečno začíná u celku všeho. Imaginárno není nějakou zvláštní oblastí, situovanou mimo svět, je světem samým, ovšem světem jako souhrnem, jakožto celkem. Proto není ve světě: je světem, uchopeným a uskutečněným ve svém úhrnu globální negací všech jednotlivých skutečností, jež se v něm nalézají, jejich vyřazením ze hry, jejich absencí, uskutečněním této absence samé, u níž začíná literární tvorba, jež – když se navrácí ke každé věci a ke každé bytosti – se klamně domnívá, že je vytváří, poněvadž nyní je vidí a pojmenovává *na základě* celku, na základě absence všeho, tj. na základě ničeho.“¹¹⁷

A dále se Blanchot dotýká z našeho hlediska podstatné souvislosti, když hovoří o tom, že zde má původ jedna z hlavních charakteristik literatury, onen pohyb od „ničeho ke všemu“.¹¹⁸ K tomuto bodu ve své knize *Blanchot: radikální současník* L. Hill dodává, že dialektika se škálou svých prostředkujících momentů se v literatuře „omezuje“ na dva hraniční body: „vše“ a „nic“, mezi kterými literatura prochází „takřka bez zprostředkování“.¹¹⁹ Zmíněná charakteristika je pozoruhodná zejména proto, že téměř totožnými slovy Hauser obhajuje svůj argument, že Klíma stejně jako Mácha se dotkli roviny, na které stojí postmodernismus. „Všechny pojmy včetně těch základních jako skutečnost, pravda, dobro jsou zbaveny své závaznosti a jsou uvedeny do nekonečného pohybu, v němž se prolínají se svými protiklady.“¹²⁰ Ale zároveň poznání této děsivé pravdy je vedlo k nalezení východiska, protože jak Hauser tvrdí, „ztratit vše (...) znamená pro Klímu všechno získat“.¹²¹ A když následně dále rozvíjí tento princip, uvádí, že „krajní solipsismus

¹¹² Srov. J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris 1964.

¹¹³ M. Blanchot, *Literatura a právo na smrt*, viz výše, s. 205.

¹¹⁴ Srov. tamtéž, s. 207.

¹¹⁵ Srov. tamtéž.

¹¹⁶ Tamtéž.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 208.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 209.

¹¹⁹ Srov. L. Hill, *Blanchot: Extreme Contemporary*, Routledge, London 1997, s. 106–107.

¹²⁰ M. Hauser, *Cesty z postmodernismu*, viz výše, s. 259.

¹²¹ Tamtéž.

se převrací v krajní aktivismus“.¹²² Argumenty, na kterých zakládá možnost překonat postmodernismus, jsou doslova literární.

Jestliže se Hauser pokouší překonat postmodernismus touto cestou, je na místě otázka, zda vůbec pracuje se skutečnými důvody, které vedly k vynoření se postmodernismu jako nové kulturní formace. Z jeho úvah vyplývá, že postmodernismus chápe jako důsledek únavy dostavující se při usilování o realizaci vysokých hodnot modernismu, a proto i uvolnění, které s sebou postmodernismus nese, považuje za pouhý únik, úlevu, slabost.¹²³ Avšak existuje i jiné vysvětlení. Nabízí se otázka, zda tzv. postmodernismus nemá hlubší kořeny právě v poznání, které s sebou nese vrcholný modernismus. Co když postmodernismus se zlořečenou „pluralitou“ je nikoli únavou, únikem a slabostí, ale důsledkem poznání neprůchodnosti určitých cest „zkušenosti“, které byly do důsledku dovedeny právě ve vrcholném modernismu? A není jednou z těch nejpodstatnějších právě ta, kterou Hauser ve své reflexi nazývá „zkušeností aktivizované smrti“? Tato zkušenost totiž na jedné straně vede k vědomí, že začátkem musí být „nicota“, ale zároveň přináší proměnu, která nevede k nalezení pevného postoje umožňujícího aktivně měnit svět, ale naopak, ve které se „nicota“ stává podnětem k fascinovanému opakování těžké zkušenosti, k bloudění v prostoru, který zpřítomnila absence bytí, k literatuře, umění.

V. Závěr

Úvahy o dimenzi Noci světa nebo prostoru esenciální osamělosti nám ukázaly slabinu Hauserova projektu překonání postmodernismu. Hauser dostatečně nedomýšlí důsledky, které provází vstup či prodlévání v dimenzi Noci světa. Skutečný úkol neplyne z toho, že je nutné heroicky se postavit „nicotě“ otevírající se v této zkušenosti, ale v nalezení způsobu, jak je vůbec možné se z ní vynořit k existenci na rovině světa. Tento úkol před nás klade otázku, jakým způsobem obnovit možnost nicoty jako negace, s Blanchotem řečeno, obnovit onu schopnost, že člověk *může* nebýt, skutečnost, které zároveň vděčí za „svobodu, moc i budoucnost“. A v tom nám Hauser neporadí, protože jak jsme viděli v úvaze o dvou typech smrti, symbolické a reálné, o této možnosti vůbec nepochybuje. Naopak staví na ní veškerý úspěch svého projektu usilujícího dopovědět postmodernu.

Odpověď na zmíněnou otázku nám může naznačit situace, ve které se nachází Máchův Strážný. Co nám o této situaci prozrazuje samotná báseň *Máj*? Strážný přibližuje své ucho k Vilémovým ústům, až se s nimi zcela spojí. Vilém pohroužen do Noci světa již nemluví, nýbrž šeptá a tento šepot již není řečí, je ševlením neosobního bytí. Strážný zcela nepřipraven, přiváben Nocí světa do jejího centra, nabývá poznání, s Blanchotem řečeno, tam, kde poznání ještě není možné, v dimenzi bezprostřednosti, ve které je zároveň naprosto bezbranný, ničím nechráněný, dotýká se jej prázdná a neosobní smrt. Strážný je jádrem své bytosti stále v nitru Noci světa. V současném diskurzu bychom zřejmě

¹²² Tamtéž., s. 260.

¹²³ Způsob, kterým obhájuje toto stanovisko, místy hraničí s hrubostí. Například když se zmiňuje o postoji „postmoderní filosofie“ k holocaustu, ze kterého prý vyplývá, že tento způsob uvažování je příznakem slabosti. Srov. tamtéž, s. 248.

hovořili o traumatu,¹²⁴ v jehož důsledku Strážný ztrácí řeč, doslova je odsouzen o své zkušenosti mlčet a stává se strnulým. Jediným způsobem, jak se Strážný může navrátit do světa, je naučit se mluvit o tom, co je nevýslovné. Hledat řeč, která, ač je to nemožné, vysloví toto poznání, jež nabyl v nitru Noci světa.

Blanchot definuje esenciální osamělost jako dimenzi existence, která má počátek v okamžiku, kdy chybí bytosti. Hauser ve svých úvahách stále hledá limit, který nám umožní vymknout se z této dimenze, v níž vládne věčná absence, prázdnota bez hranic. V našich úvahách jsme se pokusili ukázat, že tímto limitem nemůže být smrt. Tato skutečnost nás vede dále k závěru, že se nemůžeme ubírat cestou „vpřed“, až na dno, prostorem Noci světa či esenciální osamělosti, ale naopak že se musíme vydat cestou „zpět“. To znamená vyměnit postoj heroismu za reflexi zkušenosti plynoucí ze situace subjektu nacházejícího se v prostoru esenciální osamělosti či Noci světa. Primárním rysem zde není rozpad řádu, ale absence bytostí, „mne“, stejně tak jako „tebe“. Pokud tento prostor vzniká v okamžiku, kdy chybí bytosti, znamená to, že je nutné obnovit právě tento fundamentální vztah. Právě druhý je totiž oním limitem, který zde stojí přede mnou a se kterým mohu vést rozhovor. Tento nezczitelný vztah vytváří skutečný prostor, v němž se *postupně* mohou vynořovat hranice a s nimi především důstojnost člověka jako cosi přirozeného a samozřejmého. Tato cesta vede přesně opačným směrem, než se domnívá Hauser, nikoli k poznání ekrementální existence, ke stanovisku, že na člověku nic důstojného není, ale naopak k obnově důstojnosti jako nezpochybnitelné dimenze lidské existence, jako samotné podmínky existence bytostí ve světě.

LITERATURA

- Adorno, T. W., *Die Aktualität der Philosophie. Gesammelte Schriften, B. 1*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1970–1986.
- Blanchot, M., *Literární prostor*, Hermann a synové, Praha 1999.
- , Literatura a právo na smrt, *Česká literatura*, č. 2/2004, s. 194–230.
- Hauser, M., *Adorno: moderna a negativita*, Filosofía, Praha 2005.
- , *Prolegomena k filosofii současnosti*, Filosofía, Praha 2008.
- , *Cesty z postmodernismu*, Filosofía, Praha 2012.
- Hill, L., *Blanchot: Extreme Contemporary*, Routledge, London 1997.
- Lacan, J., *The Ethics of Psychoanalysis 1959–1960*, Routledge, London 1992.
- Mácha, K. H., *Máj*, Městská knihovna v Praze (<http://web2.mlp.cz/koweb/00/03/34/77/26/maj.pdf>).
- Macho, T., Smrt a truchlení v kulturologické perspektivě, in: J. Assmann, *Smrt jako fenomén kulturní teorie*, Vyšehrad, Praha 2003, s. 69–91.
- Sartre, J.-P., *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris 1964.
- Žižek, S., *Nepolapitelný subjekt*, L. Marek, Chomutov 2007.

¹²⁴ Ale jaká je povaha tohoto traumatu? Není to šok z nicoty, ale naopak trauma vyvolané převrácením, ke kterému v této „vyhoštěnosti“ dochází: ztráta schopnosti jednat, ztráta schopnosti mluvit, odsouzení k mlčení. Nejde o trauma z konfrontace s vlastní smrtelností, ale naopak s paradoxní nemožností smrti jako schopnosti končit. Tento převrat staví subjekt před úkol pokoušet se přerušit nekonečný postup bloudění: jak může tento nekonečný přechod vůbec skončit?

MÁCHA AND THE PATHS TO A NEW MODERNISM

Summary

In his recent works, the contemporary Czech philosopher Michael Hauser examines the current situation in philosophy, the social sciences, and the arts, and attempts to move beyond postmodernism as the dominant cultural system. According to Hauser, we are in a transition that announces itself with attempts to raise some questions again, especially the idea of universal emancipation, which postmodernism called a thing of the past. Hauser believes that the future belongs to a new modernism which will benefit from postmodern experience. In this article, the author explores Hauser's thought. Firstly, he deals with the question of where postmodernism has led us in philosophy and what its future may be. He then moves to Hauser's essay on the great early nineteenth-century Czech poet, Karel Hynek Mácha, and tries to revive certain features of modernist poetry as a way of surmounting postmodernism in art. The article aims to present a critical examination of aspects of Hauser's project to overcome postmodernism, especially the idea of death as a personal choice.

**REFERENCE METAFORY V HERMENEUTICKÉ FILOZOFII
PAULA RICŔEURA A OBEENÉ RĚTORICE SKUPINY μ**

MARKĚTA MAGIDOVÁ

V této studii představím teorii metafory francouzského filozofa Paula Ricœura a jeho pojetí hermeneutiky v kontrastu vůči vědeckému empirismu belgické sémiotické Skupiny μ . Na pozadí diskuse o metafoře mezi Ricœurem a Skupinou μ vystává problém reference, který ústí do noetického problému objektivního popisu strukturálních vztahů na poli estetiky. Jejich odlišné pojetí metaforické reference bude vysvětleno jako přímo napojené na zahrnutí, resp. nezahrnutí estetické zkušenosti (a proměnu celého referenčního systému) do strukturální analýzy metafory. Normativní sémiotické metody Skupiny μ redukují estetickou funkci rétorických figur, aby zachovaly objektivnost zkoumání formálního systému. Paul Ricœur ve svém inovativním hermeneutickém kruhu rozlišuje tři fáze porozumění: reference díla (metafory) spadá do té třetí, zatímco konfigurace se odehrává během druhé, distanciacní fáze, již podle něj dokáže analyzovat nejlépe strukturalismus. Studie ukáže důvody nekompatibility strukturalistických postupů Skupiny μ a Ricœurova hermeneutického kruhu. Ráda bych zde vpsledku obhájila, že strukturalismus může být nástrojem analýzy metaforického sdělení vedoucím k velmi diverzifikovaným závěrům; pro nalezení smyslu metafory však mohou být strukturální metody užitečné jen v tom případě, jsou-li v souladu s hermeneutickým pojetím reference.

I. Reference metafory v hermeneutické filozofii Paula Ricœura

Pojem reference metafory ve filozofii Paula Ricœura má jasný, avšak specificky vymezený význam. Tomuto termínu je možné porozumět až na základě představení pojetí pravdy v hermeneutické filozofii. To, k čemu metafora odkazuje, se totiž odehrává ve světě jiném než fyzikálním, a přesto je možné v souvislosti s ní hovořit o pravdivosti. Pro pochopení reference metafory je nezbytné ukázat celý interpretační proces, díky němuž smysl metafory vyvstává. Věčný hermeneutický problém hledání pravdivého smyslu textu řeší Ricœur inovací hermeneutického kruhu, jehož směr i definici oproti hermeneutické tradici 19. století značně pozměnil. Vytvořil třífázový proces interpretace, z nichž první fáze závisí na podmínkách a zkušenostech interpreta, druhá na vnitřním uspořádání a formě díla a třetí na porozumění smyslu díla. Pro analýzu druhé, objektivující fáze interpretačního kruhu i pravdivosti výsledku získaného z fáze třetí je třeba se přesunout na obecnější rovinu, z níž teorie vychází. V následující pasáži se pokusím stručně shrnout zásadní rozkol v pojetí pravdy mezi Martinem Heideggerem a Immanuelem Kantem,

jelikož tyto Heideggerovy závěry tvoří filozofické pozadí pojetí reference metafory u Paula Ricœura. Ricœurova hermeneutická filozofie navazuje na fundamentální ontologii Martina Heideggera, respektive na přesun epistemologické dichotomie subjektivního já – objektivního světa na ontologickou úroveň bytí.

Martin Heidegger v *Bytí a času* poznamenává, že Kantův „kopernikánský obrat“ nebyl tak důsledný, jak se předpokládá. Heidegger uvádí, že předkantovské pojetí pravdy charakterizují tři teze: 1. „Místem pravdy je výpověď (soud). 2. Bytnost pravdy spočívá ve ‚shodě‘ soudu s jeho předmětem. 3. Byl to Aristotelés, otec logiky, kdo jednak určil jako původní místo pravdy soud, jednak zavedl definici pravdy jako ‚shody‘.“¹ Heidegger považuje za nedostatečné výchozí kritérium kopernikánského obratu Kantovo přitakání výkladu slova pravda jako shody poznání s předmětem.² Kant chce zkoumat až obecná a jistá kritéria pravdivosti každého poznatku.³ Dochází k tomu, že nelze najít obecnou a zároveň konkrétní pravdu na úrovni obsahu, je ale podle něj možné nalézt obecný znak pravdivosti obsahu poznání. „Pouze logické kritérium pravdivosti, totiž shoda určitého poznatku s obecnými a formálními zákony rozvažování a rozumu, je *conditio sine qua non*, a tedy negativní podmínkou veškeré pravdivosti. Logika ale nemůže jít dále a omyl, který se netýká formy, nýbrž obsahu, nemůže odhalit pomocí žádného prubířského kamene.“⁴ Heidegger se však ptá, co se míní termínem shoda, vzhledem k čemu se shodují účastné prvky pravdivostního vztahu a jakým způsobem je tento vztah vůbec možný. Následuje specifikace Heideggerovy pochybnosti: „Z těchto otázek je zřejmé: k vyjasnění struktury pravdy nestačí tento vztahový celek jednoduše předpokládat, nýbrž je třeba sestoupit k problematice bytostných souvislostí, které tento celek jako takový nesou. Musíme však k tomuto účelu rozvinout ‚epistemologickou‘ problematiku vztahu subjektu a objektu (...)“⁵ Heidegger dochází k tomu, že se neporovnává ani poznání s předmětem, ani dvě představy nebo dvě vědomí. Výpověď je podle Heideggera pravdivá, pokud se jsoucno ukazuje ve své totožnosti, pokud se odkrývá jako jsoucno samo. „Pravda tedy vůbec nemá strukturu shody mezi poznáním a předmětem ve smyslu připodobnění jednoho jsoucna (subjektu) k nějakému jinému jsoucnu (objektu). Pravdivost jako odkrývání je ovšem ontologicky možná jen na půdě ‚bytí ve světě.‘“ Tento fenomén, základní strukturu pobytu dále Heidegger analyzuje na pravdivých aktech pobytu, jako jsou ode-mčenost (k níž bytostně patří řeč), vrženost, rozvrh a upadání. Heidegger opouští jak problematiku transcendentální věci o sobě, tak ideál absolutního poznání i problematiku historismu – představa absolutní pravdy přehlušuje podle Heideggera vlastní časovost. Podle něj je lepší uvažovat o možnostech svého konečného pobytu a díky poznání svých vlastních předsudků pochopit vlastní situovanost.

Paul Ricœur přejímá Heideggerovu ontologii; metafora a narativita jsou u Ricœura bytostně spojené se subjektem a jeho pojetím sebe sama. Nejedná se tedy o literární či lingvistické jevy, nýbrž o fenomény, které odemykají jsoucnu jeho pobyt; zjednodušeně řečeno – díky nim člověk lépe rozumí sobě i světu. Jejich pravdivostní hodnota se tedy v žádném případě nemůže krýt s pojetím pravdy v přírodních vědách nebo

¹ M. Heidegger, *Bytí a čas*, OIKOYMENH, Praha 2008, s. 250.

² Tamtéž, s. 251.

³ I. Kant, *Kritika čistého rozumu*, OIKOYMENH, Praha 2001, s. 81, A 58.

⁴ Tamtéž, s. 82, A 60.

⁵ M. Heidegger, *Bytí a čas*, viz výše, s. 252.

s předpokladem čehokoliv absolutního. Na druhou stranu se ale nejedná jen o přeludy, iluze a fantasmata. To, k čemu metafora referuje, je díky změněnému náhledu na subjekt-objektový vztah neméně skutečné a pravdivé než skutečnost hmatatelná.

Pojetí pravdy je ústředním tématem také filozofické hermeneutiky Hanse-Georga Gadamera. Pro téma této studie je důležité Gadamerovo rozlišení metod přírodních věd a duchovněd, jež od něj Paul Ricœur přebírá; na tomto základě je totiž možné porozumět Ricœurovu nesouhlasu s přírodovědnou epistemologií formující rámec sémiotických zkoumání Skupiny μ . Gadamer se také intenzivně zabývá vztahem pravdy a umění, a to zejména v kritickém dialogu s Immanuelem Kantem. Reference živé metafory, jak bude níže ukázáno, se odehrává v estetickém regionu. Estetika je – podle Gadamera – součástí duchovněd, a proto chceme-li analyzovat estetickou zkušenost a smysl, kterého je díky ní dosaženo, je nutné pohybovat se v jiné oblasti porozumění světu, než kterého můžeme dosáhnout pomocí věd přírodních. Hans-Georg Gadamer se ve svém díle vrací k tématu duchovněd a historicity, přičemž kritizuje jejich touhu po vědeckosti a metodě. Jejich reformace by podle něj měla spočívat v návratu pojetí poznání jako vzdělání (po vzoru humanistické tradice). Heideggerovu ontologii ukazuje jako nezbytné hermeneutické východisko v analýze dějinnosti i estetická. Gadamer vnesl ontologický obrat⁶ do oblasti hermeneutiky, čímž založil či velkou měrou přispěl k proměně hermeneutiky-metody na hermeneutiku-filozofii. Univerzalitu této filozofie spatřuje v řečovosti.⁷ Aby mohl dostát všeobecnosti tohoto zkoumání, tj. i v oblasti estetická, jež Kant vydělil ze sféry poznání, je třeba podle Gadamera nepřijmout Kantovo poměřování pravdy poznání pojmem poznání ve vědě a přírodovědným pojmem skutečnosti. Gadamer tvrdí: „Pojem zkušenosti musíme uchopit širěji, než jak to učinil Kant, tak aby také zkušenosti uměleckého díla mohlo být rozuměno jako zkušenosti.“⁸ Zkušenost díla podle Gadamera je ontologická, a v tomto ohledu tedy může říci: „(...) umění je poznáním a zkušenost uměleckého díla skýtá účast na tomto poznání.“⁹ Jak bylo řečeno, estetika i estetická zkušenost ztělesňují podle Gadamera příklad reformace duchovněd a reformulace jejich metod a cílů. Objektivita ve smyslu přírodních věd nemůže u duchovněd existovat, neznámá to však, že nemohou přinášet poznání. „Ve zkušenosti umění vidíme při díle pravou zkušenost, která neponechá beze změny nikoho, kdo ji učiní, a tážeme se na způsob bytí toho, co takto zakoušíme. Tak můžeme doufat v lepší porozumění pravdě, s níž se zde setkáváme. Uvidíme, že se tím otevírá dimenze, v níž se v „rozumění, které pěstují humanitní vědy, nově klade otázka pravdy.“¹⁰ Úkolem humanitních věd je podle Gadamera klást otázky po pravdě, nikoliv vytvářet vědu o pravdě. Na těchto základech následně formuluje i Paul Ricœur funkci metaforického a narativního porozumění světu. Navazuje na tyto klíčové proměny

⁶ H.-G. Gadamer, *Pravda a metoda*, Triáda, Praha 2010, s. 405.

⁷ Řečovost se vyznačuje zejména svou procesualností, smysl vychází najevo při „přícházení k řeči“. Gadamer univerzalitu řeči vysvětluje následovně: „Hermeneutický fenomén zde takřkajíc vrhá odraz své vlastní univerzality na bytostnou skladbu rozuměného tím, že ji v jednom univerzálním smyslu určuje jako řeč a svůj vlastní vztah ke jsoucnu jako interpretaci. Proto mluvíme nejen o řeči umění, nýbrž také o řeči přírody, ba vůbec o řeči, kterou vedou věci.“ H.-G. Gadamer, *Pravda a metoda*, viz výše, s. 403.

⁸ Tamtéž, s. 99.

⁹ Tamtéž.

¹⁰ Tamtéž, s. 101.

chápaní subjektu, objektu, interpretace i humanitních věd, oproti nim se však detailněji zaměřuje na smysl řeči, respektive textu.

Explicitně v návaznosti na epistemologii se vrací k tradičnímu termínu hermeneutického kruhu, který je třeba po Heideggerově a Gadamerově vstupu na pole hermeneutiky přepracovat. Ricœur tvrdí: „Vypovídá-li se o hermeneutickém kruhu pomocí subjekt-objektové terminologie, nemůže se kruh jevit jinak než jako bludný.“¹¹ Pak-liže se ale epistemologie stane ontologií (po vzoru Heideggera), vstoupí do hry termín předporozumění. To by však mohlo být negativně vnímáno při interpretaci jako předsudky, Ricœur ale tvrdí, že se jedná o základní vstupní moment hermeneutického kruhu. „Pokud převedeme předporozumění do termínů teorie poznání a poměrujeme je dle požadavku objektivit, získá pejorativní význam předsudku. Podle fundamentální ontologie je ale naopak předsudku možné porozumět pouze ze struktury anticipace porozumění. Onen slavný hermeneutický kruh je tudíž pouhým stínem struktury anticipace, která dopadá na rovinu metodologie.“¹²

Metafora a narativita odhalují smysl lidské existence v procesu tohoto kruhového porozumění. Nejproblematictější momentem, na něž se zaměřuje i tato studie, se stává druhá fáze, distanční a z jistého úhlu pohledu objektivující. Bez této fáze by se hermeneutický kruh nikam nevyvíjel, dynamika rozumění by se rozplynula v absolutní subjektivitě a vzájemné nesrozumitelnosti. Tato fáze skrývá v podtextu otázku po způsobech porozumění, které nejsou výsostně subjektivní, nýbrž se řídí jistými principy, a proto je možné smysl pochopit, předávat i sdílet.

V souvislosti s novým pojetím hermeneutického kruhu, který je nejjasněji aplikován na zkoumaný materiál v trilogii *Čas a vyprávění*,¹³ inovuje Ricœur také pojem a funkci distance. Gadamerův projekt obnovy teorie duchovních věd z perspektivy ontologie Martina Heideggera shledává Paul Ricœur velmi podnětným, avšak chybným, co se týká reflexe dějinného vědomí. Gadamerův důraz na tradici, autoritu a dějinnost vidí Ricœur jako sporný moment jeho filozofie, který by mohl být chápán jako návrat k předkritické filozofii. Gadamer tvrdí, že se nemůžeme vymanit z historického vědomí, a proto historie nemůže být objektem (ani objektivní vědou), úkolem člověka i vědce je podle něj uvědomovat si toto působení, přijmout jeho pravdu. Paul Ricœur ale namítá: „Jak je možné zavést nějakou kritickou instanci do vědomí příslušnosti, když je toto vědomí výslovně definováno jako odmítnutí odstupů? Podle mého názoru to není možné jinak, než že se toto dějinné vědomí nespokojí jen s odmítnutím odstupů, ale zároveň se jej bude snažit nějak udržet.“¹⁴

Ricœur spatřuje rozpor v hledání metodologie za cenu ztráty ontologie či uplatnění postoje pravdy (ontologické) za cenu ztráty objektivit humanitních věd. Přichází s konstruktivním řešením *produktivního odstupů*. Tento odstup vzniká podle Ricœur v textu, respektive v díle, jakožto fundamentální distance lidské komunikace, potažmo dějin. Dílo je objektivací promluvy, jejím zpředmětněním, avšak tato promluva je dána výhradně

¹¹ P. Ricœur, *Úkol hermeneutiky*, Filosofia, Praha 2004, s. 19.

¹² Tamtéž.

¹³ P. Ricœur, *Čas a vyprávění I. Zápětka a historické vyprávění*, OIKOYMENH, Praha 2000; P. Ricœur, *Čas a vyprávění II. Konfigurace ve fiktivním vyprávění*, OIKOYMENH, Praha 2002; P. Ricœur, *Čas a vyprávění III. Vyprávěný čas*, OIKOYMENH, Praha 2007.

¹⁴ P. Ricœur, *Úkol hermeneutiky*, viz výše, s. 24.

ve strukturách a skrze struktury díla. Podle Ricœura z toho plyne, „že interpretace je odpovědí na tento základní odstup, který vzniká objektivací člověka v diskurzivních dílech, srovnatelných s objektivací člověka v produktech jeho práce a umění“.¹⁵

Díky proměně přímého dialogu do distancovaného díla a jeho interpretace se podle Ricœura mění i reference. Teorie Gottloba Fregeho¹⁶ o smyslu výroku (ideální předmět, na který je promluva zaměřena) a referenci výroku (ukazující na skutečnost, na pravdivý objekt) se podle Ricœura v případě uvažování o díle ruší. „Zápis a především struktura díla narušují referenci do té míry, že je zcela zproblematizována.“¹⁷ Klíčovým momentem Ricœurovy hermeneutiky je nové naplnění termínu reference v případě interpretace díla (a jak bude vysvětleno níže, i v případě živých metafor, které chápe jako díla v malém). „Mou tezí jest, že zrušení reference prvního řádu, zrušení, které provádí fikce a poezie, je podmínkou možnosti osvobození reference druhého řádu, která se už nedostává ke světu pouze na úrovni manipulovatelných předmětů, ale na úrovni, kterou Husserl označoval výrazem *Lebenswelt* a Heidegger výrazem *byti-ve-světě*.“¹⁸

Důraz, který Ricœur klade na termín produktivního odstupu, bude v této studii osou, kolem níž se budou otáčet témata reference i metody. Má-li nový hermeneutický kruh být účinným procesem sebe-rozumění skrze svět díla, neodbytně se nám znovu navrací otázka metody interpretace. Jakým způsobem tedy Ricœur konkrétně svůj nový hermeneutický kruh (obsahující produktivní odstup i ontologicky chápanou referenci díla) realizuje?

V *Času a vyprávění* analyzuje Ricœur narativitu jako základní strukturu bytí ve světě, v *Živé metafoře*¹⁹ se jedná o metaforický proces jako ontologický fenomén. Analýzu narativního porozumění světu staví Ricœur na třech typech mimésis, na hermeneutickém kruhu mimésis.²⁰ *Mimésis I* ukazuje na skladbu zápletky jako předporozumění světu našeho jednání. Je-li zápletka vytvářena napodobováním určitého jednání, implicitně je v ní obsaženo porozumění sémantice jednání, tzv. symbolickým prostředkováním jednání (v tomto užití slova symbolický se Ricœur odkazuje na Cassirera), a časovému rozměru zkušenosti. Tuto část prefigurace (či Ricœurem užívaný termín *a-priori*) metodologicky vyplňuje zejména autory z oblasti antropologie, kulturní antropologie, sociologie.²¹ *Mimésis II* popisuje Ricœur jako akt konfigurace, který prostředkuje a zároveň fixuje smysl díla. Spojuje jednotlivé události ve smysluplný celek, příběh, skládá dohromady postavy, jejich motivace, vzájemné působení a v neposlední řadě i jejich časové roviny; *mimésis II* fixuje heterogenní prvky do jednoty narativního díla. V této části se Ricœur soustředí zejména na strukturalistické analýzy vyprávění. *Mimésis III*, refigurace, odpovídá Ricœurovými slovy Gadamerově aplikaci. Vývoj od první po třetí mimésis se musí odehrávat v tomto sledu, v jiném případě třetí mimésis nefunguje jako překřížení světa

¹⁵ Tamtéž, s. 35.

¹⁶ G. Frege, O smyslu a významu, *Scientia et Philosophia*, 1992, č. 4, s. 33–75, orig.: Über Sinn und Bedeutung, *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, č. 100, 1892, s. 25–50.

¹⁷ Tamtéž, s. 37.

¹⁸ Tamtéž, s. 38.

¹⁹ P. Ricœur, *La métaphore vive*, Éditions du Seuil, Paříž 1975.

²⁰ Tento proces shrnuje i ve studii „Mimesis and Representation“.

²¹ Volněji spojena s touto fází je i Ricœurova studie „The Model of the text. Meaningful Action Considered as a Text“, viz Paul Ricœur, „The Model of the Text. Meaningful Action Considered as a Text“, *Social Research* 3, 38, 1971, s. 529–562, přetištěno v *New Literary History* 1, roč. 5, 1973.

čtenáře se světem díla. Porozumění textu znamená prožití smyslu, splynutí horizontů čtenáře a autora. V *Živé metafoře* odpovídá této třetí fázi pojem redeskripce reality, v níž Ricœur dokazuje, že metafory a básně mluví pravdivě o světě, přestože jej nepopisují, či dokonce jsou deskriptivně nepravdivé. Vytváří vlastní metaforickou referenci, jež je paralelní s třetí mimésis, s refigurací v narativním díle. Ricœurovo filozofické konstruování hermeneutického kruhu se zdá být důkladné a funkční, co se týká interpretace bytí, zejména třetí mimésis či metaforického přepisu reality.

Hlavním důvodem, proč Paul Ricœur věnoval problematice metafory takové myšlenkové úsilí, bylo přesvědčení, že metafora je prostředkem k poznání světa, centrem objevené síly jazyka. Interpretace tzv. živé metafory obsahuje sémantickou inovaci mající ontologický rozměr. Tímto krokem se Ricœur staví proti každému substitučnímu chápání metafory jako figury nahrazující jeden význam druhým. Opozice metafora – invence a metafora – substitute by se možná na první pohled nezdála jako zcela protichůdná. Pokud ale (a) odkryjeme referenční pole těchto předpokladů, a tedy v posledku epistemologické základy koncepcí metafor, a pokud (b) určíme roli estetické funkce v tomto procesu, ukáže se, že tyto pozice jsou neslučitelné.

Kniha *Živá metafora* je vystavěna stupňovitě od pojmu metafory v klasické rétorice přes teorie sémiotické a sémantické až po rovinu ontologickou. Ricœur se domnívá, že metaforický proces je dynamická interpretační událost, v níž snahu o porozumění metaforickému významu dává do pohybu imaginace. Na úrovni sémantické používá Ricœur teorii Marcuse Hestera,²² podle něž metafora propojuje smysl a smysly (*sense* a *sensa*). Sémantika metafory není tedy závislá pouze na objektivním systému jazyka, nýbrž na komplexní interpretační události. Aby však Ricœur ponechal tyto obrazné, smyslové a emotivní složky metafory na poli filozofického zkoumání, přestože pro řadu autorů jsou znakem nevědeckosti bez možnosti je objektivně analyzovat, odvolává se na *Jazyky umění* Nelsona Goodmana.²³ Ten ukazuje, že není možné přisuzovat význam pouze verbálním logickým výrokům, ale že symbolický (znakový) charakter mají i formy expresivní či nonverbální. Tento symbolický systém Goodman buduje na základě určení reference symbolu. Teprve následně je možné pochopit význam symbolu stejně jako obecně popsat jeho strukturu.

Pravdivost metafory Ricœur nechápe na rovině logických soudů nebo lingvistiky. Pokud metaforu nahlížíme jako dialogickou událost distancovaného díla (tj. metafory) a subjektivní interpretaci recipienta, tak metafora umožňuje (podle Ricœura inspirovaného teorií Maxe Blacka) prožít model světa. Ricœur cituje poznatek Skupiny μ , která tvrdí, že ve výroku „její tváře *jsou jako* růže“²⁴ se mění sloveso „být“ z referenčního (ve smyslu odkazu k reálnému světu po vzoru Fregeho) na sloveso existenciální. Sousedství „být jako“ je podle Ricœura známkou metaforičnosti. Slovo „jako“ není

²² M. Hester, *The Meaning of Poetic Metaphor: an Analysis in the Light of Wittgenstein's Claim That Meaning Is Use*, Mouton, Haag 1967.

²³ Ricœur souhlasně cituje Goodmana, který v kapitole *Jazyků umění* „Reality Remade“ tvrdí, že „v estetickém zážitku fungují emoce kognitivně“ (s. 248), čímž Hesterovo *fusion sense and sensa* v oblasti metafory nejen přesunuje na rovinu estetiky, ale zároveň oběma těmito složkám přisuzuje rozměr poznání, čímž se tato pozice ocitá v těsné blízkosti estetiky H.-G. Gadamera. N. Goodman, *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*, Academia, Praha 2007.

²⁴ P. Ricœur, *La métaphore vive*, viz výše, s. 312; Skupina μ , *Rhétorique générale*, Éditions du Seuil, Paříž 1982, s. 115–117, první vydání: Librairie Larousse, Paříž 1970.

pouze přirovnáním dvou výrazů, nýbrž v sobě latentně obsahuje proměnu intenzity slovesa „být“. Přirovnání chápe Ricœur po vzoru Aristotela jako oslabenou metaforu. Proměna slovesa být v přirovnání či metafoře je onou klíčovou proměnou epistemologických perspektiv. Podle Ricœura jsou metafory pravdivé, jestliže výraz „být“ nahlédneme z perspektivy ontologické. Ricœurova filozofie, jak bylo výše řečeno, spočívá na základech díla Martina Heideggera a Hanse-Georga Gadamera. Právě Heidegger epistemologickou dichotomií subjektu a objektu sloučil do existenciální epistemologie – karteziánství nahradil interpretací, neoddělitelným vztahem subjektu a objektu. Ricœur tedy chápe metaforu heideggerovsky – metaforické „být“ je ontologickým fenoménem, ukazuje rozvrh světa. Ricœur však nechce udělat stejnou chybu, kterou spatřuje v Heideggerově filozofii, tedy tu, že epistemologický rozpor subjektu a objektu je sice řešen, avšak totalizujícím způsobem založeným na subjektivitě. Z perspektivy hermeneutické, tedy tradičně interpretační (tj. používající jistou *metodu* k interpretaci *díla*) je Heideggerova filozofie v tomto ohledu nedostačující. Proto Ricœur, jak bylo výše řečeno, využívá po vzoru a inovaci Gadamerově pojem *distance* k vytvoření nového typu hermeneutického kruhu – jako distanční *objekt* slouží struktura díla, fixace významů. Živá metafora však může být chápána jako fenomén pobytu, pouze pokud je naplněna poetickou silou přepisu reality, tvorby nové zkušenosti a nových pojmů. Poetičnost metafor je v tomto případě klíčovým údajem.

Paul Ricœur se zabývá zejména literární estetikou, literárnost literatury označuje po vzoru Aristotela slovem poetika. Ricœur se ve svém díle zaměřuje z velké části na oblast slova, smyslu ukrytého v textech, jehož hledání chápe jako hermeneutický úkol.

Antickou poetiku se Ricœur snaží aktualizovat v jejím propojení s fenomenologií a hermeneutikou. Recepti poetického díla spojuje Ricœur termínem Edmunda Husserla *epoché*, v překladu doslova zdržení se úsudku. Tento postup přebírá opět z teorie metafor Marcuse Hestera.²⁵ Odstřižení se od reálného světa je podle Ricœura i Hestera výslovnou podmínkou poetického světa. Zejména na tento Ricœurův argumentační moment navázal Vlastimil Zuska.²⁶ „Zde znovu *epoché* přírodní skutečnosti je podmínkou, díky níž může poezie rozvinout svět artikulovaný básníkem. Bude úkolem interpretace pochopit tento suspensí osvobozený svět z deskriptivní reference. Tvorba konkrétního objektu – básně samotné – odstřihává jazyk od didaktické funkce znaku a zároveň otevírá novou realitu fikce a pocitů.“²⁷ Zuska kromě odhalení fenomenologického vztahu poetičnosti a reality také (i v návaznosti na jiné autory než pouze na Husserla)²⁸ tvrdí, že metafora je klíčem ke vstupu do estetického regionu: „(...) metafora tak představuje svéráznou formu fenomenologické variační metody, spojenou s neutrální modifikací vědomí v souladu s tezí o metafoře jako důležitém klíči pro vstup do estetického regionu, fórum umožňující tvorbou fantazijních variací na jedno téma – esenci dospívat k jejímu nazření, k oné ‚matričím‘ (...), k podobě a povaze jazyka, textu, textu – světa.“²⁹ Vlastimil Zuska dále ve své teorii dokládá, že pro vřazení metaforického fenoménu do estetična je nezbytné

²⁵ P. Ricœur, *La métaphore vive*, viz výše, s. 284.

²⁶ V. Zuska, *Temporalita metafor. Časovost estetického znaku*, Gryf, Praha 1993; V. Zuska, *K estetice XX. století. Mimesis, fikce, distance*, Gryf, Praha 1996.

²⁷ P. Ricœur, *La métaphore vive*, viz výše, s. 289.

²⁸ Zejména Jan Mukařovský, David Katz, Paul Ricœur, Gaston Bachelard, Monroe Beardsley.

²⁹ V. Zuska, *Temporalita metafor*, viz výše, s. 29.

přesunout metaforu do jiné epistemologické perspektivy, i to, že estetično je nezbytnou součástí živé metafory.

Ačkoliv si Paul Ricœur vypůjčuje termín Edmunda Husserla, neznamená to, že souhlasí s celou Husserlovou fenomenologií.³⁰ Kritice podrobuje především Husserlovu objektivaci transcendentálního ego a namísto toho ve svém hermeneutickém kruhu vkládá objektivitu do díla, nikoliv do subjektu. Ricœur definuje vztah hermeneutiky a Husserlovy fenomenologie následovně: „To, co hermeneutika zničila, není fenomenologie, ale jedna z jejích interpretací, a to ta *idealistická*, zavedená samotným Husserlem; to je také důvodem, proč zde budu mluvit o Husserlově idealismu.“³¹ Transcendentální idealismus Husserl sám vymezuje od idealismu Kantova tím, že tento idealismus není „nic jiného než sebevýklad mého ego, provedený důsledně ve formě systematické egologické vědy“.³² Po provedení transcendentální redukce zůstává Husserlovi transcendentální ego, které utváří pravdivý, objektivní svět. „Trancendentální ego vzešlo z *uzávorkování* veškerého objektivního světa a všech ostatních (ideálních) objektivit. (...) Uvnitř a prostředky tohoto vlastního konstituuje však *objektivní* svět, jako universum bytí (...).“³³

Ricœurovo pojetí *epoché* spojuje fenomenologii a hermeneutiku v oblasti způsobu distanciaci subjektu od světa i náležení subjektu do světa.³⁴ Zásadním rozdílem mezi Ricœurovým hermeneutickým kruhem porozumění a husserlovským výkladem subjektu je však směr, jímž se zkoumání ubírá. Zatímco u Husserla se jedná o směr od subjektu, u Ricœura jde o směr k subjektu. „V opozici k idealistické tezi konečné sebe-zodpovědnosti prostředkujícího subjektu navrhuje hermeneutika zařadit subjektivitu jako poslední, nikoliv první kategorii porozumění. Subjektivita se musí jako radikální základ ztratit, aby se navrátila v mírnější roli.“³⁵ Ricœurův hermeneutický kruh funguje tedy směrem od díla k subjektu. Text (dílo) slouží jako distanciaci subjektu od subjektu, a tato distanciaci je kritickým momentem rozumění.³⁶

Problém distance, pravdy a objektivity se v Ricœurově podání vrací v každé oblasti, jíž se v souvislosti s metaforou nebo narativitou zabývá, a není proto možné tyto problémy nespojovat s jejich celkovým smyslem, tedy referencí metafory. Pakliže Ricœur tvrdí, že dynamika epoché je nezbytnou součástí recepce poetických děl, jak bychom potom mohli definovat vztah distanciovaného díla k estetice? Z jiné strany by se na tutéž otázku dalo pohlížet následovně: není-li estetická recepce čistě subjektivním aktem, v jakém ohledu můžeme v souvislosti s estetikou mluvit o pravdě, poznání nebo objektivitě? Na jedné straně nám může pomoci hermeneutické pojetí estetiky Hanse-Georga Gadamera, jež je v Ricœurově poetice obsaženo a ukazuje, jakým způsobem má estetika kognitivní

³⁰ Explicitně tomu Ricœur věnuje například studii „Phénoménologie et herméneutique: en venant de Husserl“, in: P. Ricœur, *Du texte à l'action*, Éditions du Seuil, Paříž 1986, s. 43–83, nebo také „Herméneutique et phénoménologie“, in: P. Ricœur, *Le conflit des interprétations*, Éditions du Seuil, Paříž 1969, s. 289–363.

³¹ P. Ricœur, *Phénoménologie et herméneutique: en venant de Husserl*, viz výše, s. 45.

³² E. Husserl, *Karteziánské meditace*, Svoboda – Libertas, Praha 1993, s. 84, par. 41.

³³ Tamtéž, s. 96–97, par. 45.

³⁴ P. Ricœur, *Phénoménologie et herméneutique: en venant de Husserl*, viz výše, s. 63.

³⁵ P. Ricœur, *Phenomenology and Hermeneutics*, *Noûs*, roč. 9, č. 1, *Symposium Papers to be Read at the Meeting of the Western Division of the American Philosophical Association in Chicago, Illinois*, April 24–26, 1975, s. 93–94; text je z velké části totožný s „Phénoménologie et herméneutique“, avšak v anglickém překladu je tato pasáž podrobnější, cituji tedy tu.

³⁶ Tamtéž, s. 95.

hodnotu. Na straně druhé se můžeme obrátit ke strukturalistické estetice a poetice, již se Ricœur také inspiruje. Ta může osvětlit, jak metodologicky přistupovat k analýze struktury uměleckého díla.

Estetika Hanse-Georga Gadamera se kriticky vymezuje proti Kantově estetice, konkrétně proti jeho vydělení sféry estetických soudů ze sféry poznání. Gadamer spatřuje chybu v subjektivitě, již Kant přikládá soudům o krásnu. „Krásno v přírodě nebo v umění má stejný apriorní princip, který zcela spočívá na subjektivitě. (...) Kantova transcendentální reflexe o a priori soudnosti ospravedlňuje nárok estetického soudu, zásadně však nepřipouští filozofickou estetiku ve smyslu filozofie umění.“³⁷ Gadamer se domnívá, že filozofie umění je možná, stejně jako je přesvědčen, že umění má kognitivní hodnotu. Aby takovou myšlenku obhájil, musí se vrátit k tématu pravdy, ke vztahu estetiky a epistemologie. „Svoboda myslí, k níž povznášejí (krásno a umění), je svobodou toliko v estetickém státi, a nikoliv ve skutečnosti. (...) V základech estetického smíření kantovského dualismu bytí a povinování tak zeje hlubší, nerozřešený dualismus.“³⁸ Jako hlavní důvod tohoto rozkolu vidí Gadamer východisko v přírodě, potažmo přírodovědách: „Odsunutí ontologického určení estetická na pojem estetického zdání má tedy svůj teoretický důvod v tom, že vláda přírodovědného vzoru poznání vede k diskreditaci všech možností poznání, které stojí vně této nové metodiky.“³⁹ Do centra estetického zájmu staví Gadamer umění, nikoliv (přírodní) krásu jako Kant. Gadamer také rehabilituje humanistický pojem vzdělanosti a tvrdí, že esteticky může vnímat pouze vzdělané vědomí. Recepce umění je tedy podmíněna vzděláním, zároveň lze ale tvrdit, že umění vzdělává. Kantovo bezzájmové zalíbení nahrazuje Gadamer pojmem hry. Hra má povahu díla, výtvoru. Smysl hry je ponořen sám do sebe, avšak jako celek slouží hra k sebe-poznání člověka.

Pro pochopení termínu reference se jako klíčové ukazuje definování epistemologického rozhraní analýzy metafory. Posledním autorem zásadně ovlivňujícím Ricœurovu teorii reference metafory je Roman Jakobson. Ricœur si všímá, že Jakobsonova poetická/estetická funkce jazyka neruší funkci referenční, nýbrž ji činí význačnou (dvojznačnou). Pohádkové „bylo nebylo“ ukazuje zároveň na fiktivnost příběhu, stejně jako na poučení, které tento příběh může mít, *jako by byl* skutečný. Zatímco sebereferenční část poetické funkce ukazuje dovnitř díla (na fiktivní postavy a události), další část odkazuje ke smyslu příběhu, jenž je spojený s interpretačním aktem, tedy se čtenářem a jeho jednáním v realitě. Ricœur v tomto přijetí dvojí reference, jež vzniká v metaforickém procesu, uzavírá svůj inovovaný hermeneutický kruh porozumění.

Z výše uvedeného vyplývá, že Ricœurovou hlavní metodou je inovovaný hermeneutický kruh, který vychází z díla a směřuje k subjektu. Dílo vyvolává proces distanciacie, *epoché*. Tato *epoché* má vliv na referenci díla, z reference reálného světa se dostává poetický jazyk do reference fiktivního světa. Zatímco *epoché* uvádí do chodu mechanismus interpretace díla, vyvstávání jeho smyslu, struktura díla fixuje a uchovává smysl, který do něj byl vložen autorem. Paul Ricœur se do této cyklické dialogičnosti poznávacího procesu pokouší včlenit metodologické nástroje, skrze něž je možné interpretaci uskutečnit. Jako nejhodnější metodologii, kterou by hermeneutika mohla využít pro popis vztahů vně

³⁷ H.-G. Gadamer, *Pravda a metoda*, viz výše, s. 64.

³⁸ Tamtéž, s. 87–88.

³⁹ Tamtéž, s. 88.

subjektu, vidí Ricoeur strukturalismus.⁴⁰ Tvrdí, že strukturalismus může popisovat formální vztahy, smysl díla leží ale až za hranicemi možností strukturalismu, a to v dialogu s recipientem. Následující diskuse mezi Paulem Ricoeurem a Skupinou μ bude mít za cíl ověřit, zda či v jakém případě je možné použít strukturalistický metodologický aparát jako podpůrnou hermeneutickou metodu objektivující fáze hermeneutického kruhu.

II. Reference metabol v obecné rétorice Skupiny μ ⁴¹

Paul Ricoeur věnoval značnou pozornost v oddílech o sémantice metafory⁴² sémiotické Skupině μ , ovšem zejména proto, aby vyvrátil jejich pojetí reference. Skrze referenci metafory (tj. zejména skrze ukázání epistemologických základů její estetické funkce) se odhalí počátky a následně i nekompatibilita jejich metodologií.

Pro představení pojetí reference metafory, respektive spolu s ní i reference všech metabol,⁴³ je nezbytné porozumět základní koncepci *obecné* rétoriky Skupiny μ .⁴⁴ Základ *obecnosti* této rétoriky vysvětlují μ tvrzením, že klíčové rétorické figury (jež označují jako *metaboly*) se vyznačují narušením kódu nulového stupně diskurzu. Pokud izolují tyto metaboly a určí základní operace, které produkují deviace těchto metabol vůči kódu (v tomto případě se jedná o operace aditivní, supresivní, supresivně-aditivní a permutativní), mohou nastolit obecně platné vztahy metabol, tedy rétorického diskurzu.

Tento text se obrací proti tradici klasické rétoriky tím, že slučuje poetiku a rétoriku v jednu jazykovou funkci. Skupina μ se domnívá, že rétorika není pouze uměním přesvědčovacím či uměním krásné řeči, ale že je třeba do ní včlenit estetiku. Literaturu a poezii nechápe Skupina μ jako vzájemně oddělené jevy, jsou to žánry spojené jednou poetickou funkcí, která je základem umění, a to nejen literárního. V inspiraci estetikou

⁴⁰ P. Ricoeur, *Herméneutique et structuralisme*, viz výše, s. 53–147.

⁴¹ Belgická Skupina μ vznikla v roce 1967 při Centre d'études poétiques na univerzitě v Liège. Kromě jejích hlavních členů (Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Jacques Dubois, Francis Pire, Hadelin Trinon a Philippe Minguet) měla a má skupina i několik členů přidružených (např. Göran Sönesson). V 70. letech se zabývala zejména sémiotickou analýzou rétorických figur (*Obecná rétorika* (Rhétorique général), 1970) i poetickým diskurzem (*Rétorika poezie* (Rhétorique de la poesie), 1977). V 80. letech pracovala zejména na vybudování systému vizuální rétoriky a vizuální sémiotiky, jež v roce 1992 souhrnně publikovala pod názvem *Pojednání o vizuálním znaku* (Le traité du signe visuel). Toto dílo se ve frankofonním prostředí stalo základní referencí vizuální sémiotiky. Oproti ve Francii, Belgii a Itálii hojně rozšířené tradici strukturální sémantiky Algirdase Juliena Greimase a jeho často fenomenologicky laděných pokračovatelů má kognitivní sémiotika Skupiny μ blíže k epistemologii přírodních věd.

⁴² Kapitoly „Metafora a sémantika slova“ a „Metafora a nová rétorika“, in: P. Ricoeur, *La métaphore vive*, viz výše, s. 129–221.

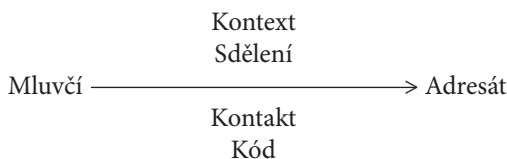
⁴³ Skupina μ rozlišuje metaboly jako rétorické operace měnící základní normu jazyka, metaplasmy, které tuto změnu provádějí na úrovni zvukové či vizuální (fonetické či grafické), dále metataxy, jejichž transformační operace probíhají v rámci syntaxe, a metasémy, které mění základní sém slova. Termín sém používají v souladu s teorií Algirdase Juliena Greimase. Poslední operací jsou metalogismy – tj. takové operace, které odpovídají realitě, ukázáním „nelogičnosti“ daného jevu vůči skutečnému světu se tímto jev zdůrazní.

⁴⁴ Tato teorie je popsána v knize *Obecná rétorika*. Jisté doplnění či upřesnění můžeme hledat i v pozdějším díle Skupiny μ – *Rétorika poezie*. S časovým odstupem, v jakém tyto dvě studie vznikly, zde však dochází k posunům ve stanoviscích. Polemika Paula Ricoeura se Skupinou μ vychází pouze z publikace *Obecná rétorika* (1970), jelikož *Rétorika poezie* vyšla v roce 1977, zatímco Ricoeurova *Živá metafora* v roce 1975. V centru pozornosti tohoto textu bude tedy stát *Obecná rétorika*.

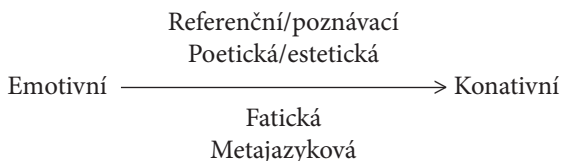
ve smyslu „všeobecné lingvistiky“ Benedetta Croceho⁴⁵ Skupina μ tedy tvrdí, že umění je jazyk, a tudíž estetika a lingvistika mají společný základ. Také považují za aktuální Croceho tezi, podle níž umění je forma dávaná do souvislosti s hmotou, nikoliv obsahem. Na druhou stranu nesouhlasí s Crocem v tom, že básník mluví pravdivěji než ti, kteří mluví obyčejným jazykem. Rozdíl mezi umělcem používajícím jazyk a hovořícím člověkem je podle Croceho pouze zkušenostní: „V přesném slova smyslu vlastně není rozdíl mezi dosaženým výrazem (*expression*) nebo „krásnem“ nebo esencí tohoto výrazu. Expresce neexistuje jinak než v estetické hodnotě. Plyne z toho, že pouze básníci mluví pravdu, či obráceně, lidé skutečně nemluví, pokud nejsou básníky. Je zde rozdíl ve zkušenosti mezi *homo loquens* a *homo poeticus*.“⁴⁶ Zůstává však bohužel nedořečené, proč se představitelé skupiny domnívají, že zkušenost člověka nehraje roli v určování formálních vztahů uměleckého díla. „Není však našim záměrem zkoumat Croceho estetiku v jejích principech či nuancích, ani tuto nepřilíš známou doktrínu vyvracet. Chtěli jsme jednoduše připomenout základ koncepce, který vedl přímo do opačných míst, než z nichž vyšly moderní pokusy založit vědu o literatuře.“⁴⁷ Rozbor zkušenostního rozdílu mezi *homo loquens* a *homo poeticus* ve srovnání s tendencí vytvořit vědu o literatuře, rozbor, který nám však autoři neodhalili, by byl jistě pomohl v pochopení estetického založení rétorických figur a vědeckého přístupu k nim.

Základ obecné lingvistiky vidí Skupina μ v tom, že v rétorické funkci (kterou ztotožňuje s funkcí poetickou) je možné určit (a v celé své *Obecné rétorice* se toto snaží velmi detailně analyzovat) princip deviaci jazyka. μ jsou si vědomi problematičnosti, kterou s sebou nese určení základní linie, *degré zéro*, vůči níž budou figury deviantní. Aby udrželi *objektivnost* této normy, odmítají vycházet z *common language*, ale upřednostňují jako východisko teorii komunikace a pro určení odchylky teorii informací.

Jako důležitý model jim také slouží Jakobsonovo komunikační schéma:



A jazykové funkce závisející na tomto komunikačním schématu:



⁴⁵ B. Croce, *L'Estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale*, Remo Sandron, Palermo 1902, česky: B. Croce, *Aestetika vědou výrazu a všeobecnou lingvistikou*, J. Otto, Praha 1907.

⁴⁶ Skupina μ, *Rhétorique générale*, viz výše, s. 15.

⁴⁷ Tamtéž, kurziva M. M.

Výklad Skupiny μ je však ochuzen o vysvětlení způsobu, jakým propojila Croceho estetiku s poetickou (estetickou) funkcí Romana Jakobsona. Tento jev nás může dovést až k protichůdným závěrům ohledně reference figur (či poetického jazyka) vůči výše zmíněným teoriím. Skupina μ se domnívá, že referenční funkce poetického textu není zrušena, nýbrž sevřena sama do sebe. Jak bylo výše řečeno, μ spolu s Crocem ztotožňují umění a jazyk a s Jakobsonem souhlasí, že základ umění (poetická funkce) je sebereferenční. Podle jejich dalších diskutabilních vývodů je však tato reference pouze *iluzivní*, a poetický jazyk skutečnou referenci (ve významu odkazu k realitě) postrádá, je referenční jen do té míry, pokud není poetický.⁴⁸ Uvádějí příklad, že spisovateli nezáleží na tom, jestli věci, o nichž píše, existují, nebo ne. To zároveň ukazuje na jejich pojetí reference – jedná se o skutečnost nezávislou na subjektu (interpretaci) a poetika (estetika) referenci ruší.

Tvrzení, že poetická funkce neruší funkci referenční, nalezneme u Jakobsona,⁴⁹ který z toho ovšem nevyvozuje, že by se tato reference stávala iluzivní, nýbrž tvrdí, že poetická funkce činí referenci mnohoznačnou – diskurz má rozděleného mluvčího, rozděleného adresáta, ze symbolu se stává reálný objekt atd. Zatímco právě na tuto Jakobsonovu pasáž navazuje Ricœur ve své teorii rozdělených referencí metafory, Skupina μ podává velmi nejasnou explikaci reference estetického i neestetického diskurzu. Není proto divu, že tento chybějící moment Ricœur ve své kritice Skupině μ vytýká.

Jak bylo v úvodu řečeno, esteticky bude hrát v teorii metaforické reference klíčovou úlohu. U Skupiny μ jsme zatím ukázali, že estetické podloží metabol i reference poetického diskurzu je vysvětleno stroze. Skupina μ zde osciluje mezi „obecně lingvistickou“ částí estetické teorie B. Croceho, poetikou R. Jakobsona a iluzorním pojetím reference jazyka, v němž se poetický jazyk stává objektem. Formalistická koncepce umění i rétoriky vede Skupinu μ k pojetí reference jako odkazu na skutečný objekt. Možnost, že by se pravdivostní hodnota referencí celého systému proměňovala právě vstupem do estetického pole, nechávají μ pro svoji formální analýzu stranou.

Jak estetický rozměr rétoriky, tak i vstup recipienta do objektivující analýzy konkretizuje Skupina μ pod pojem *étos* v kapitole *Obecné rétoriky* „Přístup k teorii étosu“. Jak ovšem v *Rétorice poezie* samotní autoři připouštějí,⁵⁰ nevyložili pojem *étos* v *Obecné rétorice* dostatečně, ale spíše zavádějícím způsobem. Slovo *étos* skupina používá v kontextu tradičních rétorických kategorií – *patos* (působení na emoce recipienta), *étos* (přesvědčování recipienta ohledně jeho dalšího jednání) a *logos* (logická argumentace). Pojem *étos* popisují následovně: „Definujeme to jako *afektivní stav vzbuzený v recipientovi prostřednictvím zvláštního sdělení, jehož specifická kvalita se liší podle jistých funkcí jistého počtu parametrů*.“⁵¹ Jak je vidět, tato definice je nicméně bližší pojmu *patos* – emocím vyvolaným v příjemci rétorického (poetického) sdělení než *étosu* – přesvědčování o jeho dalším jednání. Pomineme-li tuto záměnu, dostaneme se k důvodu zájmu o *étos*: otevírá se tím možnost objektivně určit podmínky recepce, včetně recepce estetické. Členové

⁴⁸ Tamtéž, s. 19.

⁴⁹ R. Jakobson, *Lingvistika a poetika*, in: R. Jakobson, *Poetická funkce*, H & H, Praha 1995, s. 74–105.

⁵⁰ Této záměny či posunutí obsahu pojmů si podrobněji všimá například Andrée Chauvin-Vileno ve své studii „Ethos et texte littéraire. Vers une problématique de la voix“, *Semen*, 14, 2002, cit. z <http://semen.revues.org/2509> (15. 6. 2013).

⁵¹ Skupina μ , *Rhétorique générale*, viz výše, s. 147.

skupiny tvrdí, že recipient nepřijímá estetické informace, ale reaguje na jisté stimuly.⁵² Srovnávají to například s fyziologií oka, kdy na určitý podnět přichází určitá reakce, která může být objektivně popsateľná.⁵³ Étos podle nich vzniká, pokud jsou uvedeny do vztahu stimul (invarianta – rétorická operace) a recipient.

Pochopitelně se vynořuje otázka po vztahu estetické zkušenosti recipienta a reakce recipienta. Tuto reakci totiž chtějí μ odlišit od psychologických reakcí. V odvolání na Michaela Riffaterreho⁵⁴ Skupina μ tvrdí, že je potřeba odlišit estetický soud od jistých faktorů a psychologických reakcí, které tomuto soudu předcházejí a jež jsou jednoduchými signály, které lingvista může analyzovat. Étos je tedy od počátku motivován objektivními údaji. „*Mutatis mutandis*, jsou to tyto stimuly, tyto signály, které třídíme a popisujeme v naší studii, nekompletní, avšak podstatné operace, jelikož étos, subjektivní dojem, je vždy v důsledku motivován objektivními daty.“⁵⁵

Étos v podání Skupiny μ tedy nezahrnuje estetickou zkušenost v její plně šíři, jedná se o redukovaný model recepce, který je ještě možné uchopit vědeckými metodami, což ve větším měřítku již podle nich možné není. Aby byli μ schopní étos popsat důkladněji, vytváří strukturálně-formální hypotézu prázdné metaboly, tzv. nukleární étos. Je součástí prázdné metaboly – rétorické formy bez obsahu, která v reálném životě neexistuje. Jelikož ale lingvista dokáže u znaku oddělit označující od označovaného, tak je možné vydestilovat i tuto prázdnou metabolu. Její základní funkce spočívá v „uvolnění percepce literární kvality (v širokém smyslu) od textu, v němž je metabola zapuštěna“.⁵⁶ Podle autorů je tedy z této argumentace zjevné, že díky tomuto efektu odhalujícímu literárnost je možné tuto funkci ztotožnit s Jakobsonovou poetickou funkcí, kterou ovšem skupina preferuje nazývat méně zatíženým termínem „rétorická funkce“. Jako klíčový popis v souladu s Jakobsonem přisuzují této funkci zplastičtění, ztaktilnění znaků. Spolu s Jakobsonovou poetickou funkcí, jejíž dominance například odlišuje propagandistické sdělení od básně, jim tato nadřazenost rétorické funkce pomáhá popisovat figury bez ohledu na styl či žánr. Rétorická funkce je podle nich závislostí spojující metabolu a étos.

Estetický soud je podle Skupiny μ vůči étosu až sekundární a je na něj navázána řada komplexních psychologických, sociálních a kulturních faktorů. Skupina μ tvrdí, že podrobná analýza vztahu estetického soudu a étosu by byla extrémně obsírná, ne-li nemožná vůči rámci jejich zkoumání. Schopnosti recipienta ohledně rozpoznání kódu, obecného sémantického univerza, jedinečného sémantického univerza a okamžité minulosti sdělení považuje Skupina μ za teoreticky nenaplnitelné podmínky pro vytvoření objektivní formální teorie.

A právě v tomto okamžiku argumentace se znovu odhaluje problém metodologie zkoumání i tématu reference metabol. Jak bylo řečeno, poetická (rétorická) funkce

⁵² Tamtéž.

⁵³ „(...) odpověď strukturovaná organismem vystaveným určitému fyzickému stimulu může být popsána objektivně.“ (Tamtéž.) Tato teze percepce jako objektivně analyzovatelného faktu se objevuje i v jejich dalších publikacích, například v *Pojednání o vizuálním znaku*. Teoretické završení této teze nalezneme například ve studii Jeana-Marie Klinkenberga „Pour une sémiotique cognitive“, cit. z <http://linx.revues.org/1056> (15. 9. 2013), v níž tvrdí, že sémiózu je možné analyzovat prostředky přírodních věd, jelikož základní krok sémiózy spočívá v percepci, v elementárních stimulech popsateľných neurovědami aj.

⁵⁴ M. Riffaterre, Stylistic context, *Word*, roč. XVI, August 1960, s. 216.

⁵⁵ Skupina μ, *Rhétorique générale*, viz výše, s. 147.

⁵⁶ Tamtéž, s. 155.

skupiny μ je sebereferenční. Zatímco u Ricœura se díky dialogičnosti metaforického procesu stává reference význačnou, u Skupiny μ se to neděje právě proto, že faktor estetického prožitku eliminovala na základní jednotku reakce, již je možné analyzovat objektivními metodami. Metody přírodních věd v tomto případě značně redukovaly možnost uchopit rétorické figury v jejich plném estetickém rozměru.

Ostatních „extralingvistických faktorů“ se Skupina μ také vzdává ve prospěch „mikrolingvistických celků“, u nichž je do jisté míry možné popsat operační mechanismus. Přesto ale tato vědeckost má podle nich jisté meze: Skupina μ si je vědoma historické, stylistické, geografické i umělecké relativity jak jazykových a literárních norem, tak způsobu jejich recepce. Podle ní autonomní étos metabol je pouze potencialita reálné aplikace i interpretace figur. „V analýze autonomních hodnot je zcela nezbytné pracovat s daty, jež může být obtížné získat.“⁵⁷ Připouští proto, že systém obecné rétoriky, který vytváří, je pouze hypotézou, v níž je možné odhalit jisté strukturální vztahy, které by v dynamickém a relativním systému unikly, avšak tento systém není možné považovat za všepřátelný. μ kritizují východiska Jeana Mourota,⁵⁸ který chtěl vytvořit skutečně vědecký přístup k literatuře na základě sběru sociologických, lingvistických i historických dat. Skupina μ považuje tento pokus za nereálný. „Pokud je význam přidružený k literárnímu aktu zároveň funkcí jedince, integrovaného do sociokulturního kontextu, je k nim oběma po právu obrácena pozornost, která vytváří a destruuje normativní a analytické systémy, skrze něž je literární objekt vnímán.“⁵⁹ Plný vstup recipienta do procesu analýzy považuje Skupina μ za neslučitelný s obecnou analýzou literatury jako objektu, vědecký a objektivní přístup k literatuře je možný pouze v jejich lingvistickém laboratorním prostředí.

Ani tento argument však příliš nevysvětluje jejich pojetí poetického objektu jako iluze reality. Skupina μ nechce chápat estetickou realitu jako novou/jinou realitu (jak činí Paul Ricœur), záměrně se této možnosti zříká, aby si uchovala pravdivost a objektivnost analýzy literárních jevů. Důkladně popisuje formální systém rétorických figur. Ten však neslouží jako metoda rozboru vedoucí ke smyslu díla, je souhrnem pravidel systému velmi vzdáleného poetice a esteticé. Možná by jejich rozbor dobře posloužil teorii a filozofii vědy, možná logikům, jen velmi obtížně ho však můžeme použít k interpretaci díla, rozboru vysvětlujícímu smysl poetického útvaru.

III. Důvody nekompatibility teorií metaforý Paula Ricœura a Skupiny μ

Paul Ricœur tvrdí, že strukturalismus umožňuje popis formálních vztahů, ale neumí jim dát smysl. V analýze Skupiny μ se to potvrdilo. Je ale otázkou, zda platí i jeho následující tvrzení, že strukturalismus může být využitý hermeneutikou. Proč v tom případě Paul Ricœur nevyužil metodologii Skupiny μ , neobdařil ji smyslem, jen ji z velké části popřel? V této kapitole se budu snažit ukázat, že má-li být strukturalistická metodologie součástí hermeneutického procesu, je nutné ji včlenit do hermeneutického kruhu porozumění.

⁵⁷ Tamtéž, s. 153.

⁵⁸ J. Mourot, *Stylistique des intentions et stylistique des effets*, CAIEF, 1965–1966, č. 18, s. 79.

⁵⁹ Skupina μ , *Rhétorique générale*, viz výše, s. 152.

Základní funkce (i reference) struktury musí být odvozeny od apriorního porozumění dílu, nikoliv ze zcela jiného metodologického prostředí, jak učinila Skupina μ .

Paul Ricœur tvrdí, že jedině, co se Skupině μ podařilo, bylo analyzovat rétorický diskurz na infrajazykové úrovni, což ale nic nepřidá k pochopení např. metafory jako celku, tj. ve výsledku jako ontologického jevu. Na obecné úrovni však tvrdí, že včlenění strukturalismu do hermeneutiky⁶⁰ může být užitečným metodologickým nástrojem analýzy distancovaného díla. Při konkrétní analýze této distanční hermeneutické fáze interpretace (tedy u *Živé metafory* v kapitolách o nové rétorice a o sémantice anebo v *Čase a vyprávění* rozbor *mimésis II*) však neukazuje, že by některý metodologický přístup zcela vyhovoval. Po podrobné diskusi je obvykle všechny opouští a překračuje ve prospěch *mimésis III* nebo ontologického rozměru metafory v referenci *jako by*.

Sřet hermeneutiky Paula Ricceura a sémiotiky Skupiny μ nejjasněji vyvstává na dvou místech – v oblasti výchozích údajů, tedy základních jednotek významu, a následně v místě dopadu, tedy reference. Zatímco Ricœur považuje za nezbytné včlenit pozici recipienta a dialogický charakter metafory na *všechna* místa zkoumání, Skupina μ se domnívá, že v takovém případě není možné metaforu (či obecně metaboly) zobecnit.

Ricœur se ve své *Živé metafoře* věnuje tzv. nové rétorice⁶¹ na poměrně obsáhlém úseku. Na jedné straně je to vyvolané jeho zájmem o vysvětlení struktury metafory a sémantickou analýzu, na straně druhé je v celé kapitole „Metafora a nová rétorika“ vidět jeho nespokojenost s chybnými vývody všech citovaných autorů ohledně reference poetického diskurzu a skrze toto prizma vybraná díla hodnotí. Jako hlavní problém shledává náchylnost těchto autorů k chápání poznání a ke zkušenosti. Vztah literární vědy a přírodních metodologií vidí Ricœur vůči poetickému zkoumání jako chybný, byť ve francouzském prostředí 70. a 80. let velmi častý: „Nová rétorika ve Francii před nás staví stejný obrázek: literární teorie a pozitivistická epistemologie se vzájemně podporují.“⁶² Reálné obrysy nabývají zejména v problematických místech definice poetického diskurzu, které u většiny autorů včetně Skupiny μ vychází z nulového stupně diskurzu. Ten je například u Jeana Cohena založen na vědeckém jazyku, u Gérarda Genetta je naopak na úrovni virtuality a u Skupiny μ je podle Ricceura konstruován, jedná se o „relativní nulový stupeň“ (*degré zéro relatif*). Vnímání rétorických figur jako deviací od tohoto nulového stupně považuje Ricœur za zjednodušující postup, jenž vede k substituční teorii metafory. Namísto toho navrhuje, aby se do popisu struktury těchto figur (tedy zejména metafory) začlenil recipient, konkrétně jeho emocionální a imaginativní tvořivost, který vytvoří smysl nový. Figury je třeba nahlížet nikoliv jako impertinenci, ale jako „novou pertinenci“ (*nouvelle pertinence*).

Jean-Marie Klinkenberg napsal recenzi na *Živou metaforu*,⁶³ v níž spíše než na celek knihy reagoval na Ricœurovu kritiku díla Skupiny μ . Klinkenberg spatřuje u Ricceura projev metaforicentristu – podle něj metaforickým prizmatem nahlíží i teorie, jimž jde

⁶⁰ Například v jeho studii „Herméneutique et structuralisme“, in: P. Ricœur, *Le conflit des interprétations, Essais d'herméneutique*, viz výše, s. 53–147.

⁶¹ Tímto termínem označuje zejména frankofonní hnutí 60. a 70. let 20. století, které se snažilo oživit pojmy klasické rétoriky v novém, strukturalistickém a poststrukturalistickém kontextu. Ricœur do tohoto proudu řadí například Jeana Cohena, Gérarda Genetta, Rolanda Barthesa, Skupinu μ , Tzvetana Todorova ad.

⁶² P. Ricœur, *La métaphore vive*, viz výše, s. 286.

⁶³ J.-M. Klinkenberg, *La métaphore vive, La français moderne*, 1976, č. 3, s. 266–268.

primárně o jiný jev. Například podle Klinkenberga je příliš zužující redukovat obecnou rétoriku Skupiny μ na jednu figuru. Uvádí základní rozdíl jejich perspektiv – Klinkenberg tvrdí, že to, co Ricœura zajímá, není ani forma metafory, ani její sémantika, nýbrž pouze její reference, která má moc přepsat realitu (*redécrire*). V obou ohledech s Klinkenbergem nelze než souhlasit. Ricœurova úzká perspektiva směřuje k vysvětlení metaforického procesu, zatímco ta jejich k objektivnímu popisu obecné rétoriky. Zatímco Ricœur chce vysvětlovat, Skupina μ klasifikuje. Problémy se začnou otevírat při snaze tyto teorie skloubit.

Paul Ricœur i Skupina μ vycházejí z *Problémů obecné lingvistiky*⁶⁴ Émila Benvenista, avšak on je také jedním z hlavních důvodů jejich rozkolu ohledně otázek formy, významu i reference. Zatímco forma (o níž se zajímá Skupina μ) jazykové jednotky je podle Benvenista „definována jako kapacita rozkladu na nižší úrovně“,⁶⁵ význam (který zajímá Ricœura) jazykové jednotky je „definován kapacitou integrovat jednotky vyšší úrovně“.⁶⁶ Ricœur tvrdí,⁶⁷ že význam je nutné chápat až na Benvenistově úrovni věty (či fráze), protože nižší lingvistické jednotky nemohou mít referenci ke světu. Tento přístup souvisí také s tím, že Ricœur má za to, že zájem hermeneutiky je sémantika vznikající v dialogu díla a interpreta. Sémiotická alternativa (která by nebyla v konfliktu se sémantickou teorií) by mohla podle Ricœura vzniknout, pokud by dynamický jev byl včleněn do lexematického kódu, od nějž jsou uvažovány deviace. První část Benvenistovy teorie, část, které se zhostila strukturalisticky založená Skupina μ , vidí Ricœur jako nedostatečnou v procesu rozumění. Vyvozuje z toho také, že homogenita, kterou Skupina μ připisuje jednoduchým operacím suprese a adikce, není správná, jelikož tyto operace by měly fungovat skrze všechny jazykové celky, a to až k těm nejvyšším. V takovém případě by se mohlo opravdu jednat o obecnou rétoriku. Jelikož ale – po vzoru É. Benvenista – se jazyk dělí na lineární homogenní řadu (od fonémů, morfémů k větě) a na heterogenní řadu (jednotky větší než věta), je podle Ricœura nepřesné, pokud to Skupina μ nezohlední v metabolách. Tvrdí, že jejich postup „zahrnuje předpoklad předcházející všem dalším analýzám“, který autoři konstatovali příliš rychle, předpoklad, že všechny úrovně dekompozice (v sestupném smyslu) a integrace (ve vzestupném smyslu) jsou homogenní.⁶⁸ Toto nazývá sémiotickým postulátem, který nerozlišuje Benvenistovu dualitu sémiotických jednotek – znaků – a sémantických jednotek – frází.

Skupina μ začíná svoji obhajobu konstatováním, že Ricœur všechny teorie metafory-slova odmítl ve prospěch metafory-fráze. Způsob Ricœurova užívání frází, slov, kontextů v různých fázích interakce se jim zdá autodestruktivní, co se týká smyslu.⁶⁹ μ se také brání, že věnovali značnou argumentační péči tématu metabolických operací, aby tento problém zohlednili v termínech značka (*marque*)⁷⁰ a báze (*base*)⁷¹. Tyto dva koncepty vytváří podle nich nerozlučný pár, jehož jeden člen funguje jen díky tomu druhému. „Je proto zřejmé

⁶⁴ E. Benveniste, *Problems of General Linguistic*, University of Miami Press, Miami 1970.

⁶⁵ Tamtéž, s. 107.

⁶⁶ Tamtéž.

⁶⁷ P. Ricœur, *La métaphore vive*, viz výše.

⁶⁸ Tamtéž, s. 201.

⁶⁹ Skupina μ , *Rhétorique générale*, viz výše, s. 213.

⁷⁰ Značka označuje zaznamenání výchylky z nulového stupně, tuto výchylku určuje recipient. Báze je ta část sdělení, která při rétorické transformaci sdělení zůstává nezměněna.

⁷¹ Skupina μ , *Rhétorique générale*, viz výše, s. 213.

(z pohledu dekodéra), že značka se neobjeví jinak než jako základ báze.⁷² Skupina μ oprávněně tvrdí, že Ricœur se od počátku staví do pozice interpreta, což požaduje i od nich, ačkoliv to nebylo jejich cílem. Skupina μ souhlasí s Ricœurem, že ve výsledku se konečný význam metafory objeví ve výpovědi (*énoncé*). Jelikož ale jejich zájem byl o obecnou teorii tropů, ustanovují schéma tří úrovní odpovídající třem různým třídám metabol – *formateur, porteur, révélateur*.⁷³ Skupina μ tvrdí, že Ricœur se zapomněl zaměřit na jejich teorii jako na celek a vyvozuje závěry pouze z jedné části, a to ještě nepřesně.

Zatímco první střet se odehrál na poli výchozích jednotek, další se týká jejich reference. Ricœur věnuje pozornost metasémům (metaboly, u nichž se mění sém – základní jednotka významu), kam spadají podle Skupiny μ například metafory nebo metonymie. Ricœur ale tvrdí, že tím, že budeme považovat za klíčovou operaci vzniku metaforického významu změnu sému, stává se z metafory polysémie. A toto je podle Ricœura chybná definice metafory: „Metafora není polysémie; sémická analýza přímo produkuje tuto teorii polysémie.“⁷⁴ Vadí mu, že se u metasémů vybírá pouze z paradigmatické osy, zatímco syntagmatická zůstává nezměněna. Jinými slovy, považuje výklad metafory, který Skupina μ podává, za substituční – jeden význam se nahradí jiným, aniž by ponechala možnost vzniku nového metaforického významu. Tato inovace by přímo souvisela se zahrnutím recipienta do aktivního procesu tvorby významů, což Skupina μ ponechává v rámci značky. To ale podle Ricœura není dostatečné – „syntagmatický faktor řádu věty by měl být původem figury, nikoliv pouze značkou.“⁷⁵

Dalším Paulem Ricœurem kritizovaným jevem u metasémů je reference metasémů oproti metalogismům. Zatímco metalogismům Skupina μ přiznává extralingvistickou referenci, tak u metasémů platí pouze reference „pseudopropozice“. Metafora může podle Skupiny μ být vždy redukována na predikativní výrok, který je i není pravdivý. Metalogismy oproti tomu vyžadují znalost kontextu (extralingvistického) a teprve díky němu je možné určit na základě pravdivostní logiky, že tento výrok jednoznačně není pravdivý.⁷⁶

Ricœur na tento argument navazuje jiným, že není možné podle jejich teorie určit metaforu *in absentia*, jelikož v takovém případě musí recipient určit, k čemu se metafora vztahuje. Potom je také obtížné určit hranici, kterou stanoví Skupina μ pro označení alegorie jako metalogismu – tj. totální substituci, zatímco metafora je metasém založený na operaci suprese-adikce.

Vrátme se naposledy k jejich diskusi ohledně reference metabol. Důvod, který Skupina μ uvádí, proč metasémům nepřiznala reference skutečného světa (a tedy nevčlenila do základu těchto operací extralingvistickou realitu), byl ten, že při takovéto restrikci je možné odhalit formální vztahy, které by v dialogickém procesu nebylo možné vysledovat. μ shrnují tuto změnu perspektivy následovně: „Základním efektem figury je distancovat nás od kódu, a dostat nás tak do pozice, v níž uvažujeme o logických a gramatických vztazích. Pochopitelně ale čtenář poezie, osoba dívající se na plakát nebo posluchač sloganu není lingvista.“⁷⁷

⁷² Tamtéž.

⁷³ Viz tabulka tamtéž, s. 214.

⁷⁴ P. Ricœur, *La métaphore vive*, viz výše, s. 216.

⁷⁵ Tamtéž, s. 206.

⁷⁶ Viz tabulka v Skupina μ , *Rhétorique générale*, viz výše, s. 133.

⁷⁷ Tamtéž, s. 215.

Z této perspektivy ale podle nich není možné vytvářet teorie – zatímco čtenář poezie si pohodlně spojí báseň se svou realitou, je podle nich tento vztah pouze postojem, který není možné dokázat. „Taková informace není vědecká, nýbrž mytická“⁷⁸ a důvodem, proč μ považují formy, tj. tzv. prázdné informace za data relevantní pro výzkum, je, že „není možné konstruovat filozofii promyšlením témat metafor, stejně jako není možné to uskutečňovat propojováním rétorických sloganů“.⁷⁹

Svoji lingvistickou perspektivu zesilují μ perspektivou vědeckou. Na kritiku, že v jejich přístupu se ztrácí literatura sama,⁸⁰ odpovídají následujícím tvrzením: „(...) akceptujeme poslání takové revize. V rozchodu s jistou koncepcí stylu a v příklonu k empirickému pojetí expresivity a efektům (viz naše kapitola o étosu) si nová rétorika vybírá příslušnost k současnému hnutí vědecké analýzy diskurzu.“⁸¹ Dále tvrdí, že sice tímto mohou čelit ironickým posměškům pro vědeckou posedlost a zdánlivě bezúčelnou tvorbu taxonomií a odumělečení uměleckých textů. Jsou ale přesvědčeni, že autonomie poskytnutá rétorice díky tomuto postupu umožní kombinovat a vytvářet obecné závěry na základě esenciálních infralingvistických operací.⁸²

IV. Závěr

Problematika reference metafor ukázala nezbytnost určit epistemologický rámec, v němž se tato reference odehrává. Empirické zázemí Skupiny μ a její touha po vědeckém popisu jazyka (jak lingvistického, tak i vizuálního) byly ukázány jako problematické zejména ve dvou zásadních aspektech: v terminologii,⁸³ která, leckde nedovysvětlena nebo přejata s posunutým významem, zamotává jejich budování objektivního systému do sítě svých vlastních pojmů, a za druhé v jejich kombinování východisek věd humanitních a přírodních. Oproti tomu Hans-Georg Gadamer a po jeho vzoru i Paul Ricœur si jsou vědomi relativity a interpretační subjektivity, kterou s sebou nesou vědy o člověku, ale zároveň zdůrazňují důležitost distance a reflexe (tedy objektivujícího přístupu), čímž se jejich systém stává dialogickým a dynamickým. Gadamer také ukazuje, že humanitní vědy i jejich reference by se neměly řídit pravidly a referencí světa věd přírodních. Tento přístup se odhalil i v Ricœurově střetu se systémem Skupiny μ. Ricœur však již bohužel neposkytuje vhodnou metodologii analýzy díla (metafor). Skupina μ vytváří laboratorně objektivní teorii, kterou však lze na interpretaci literatury použít jen obtížně.

Je-li v Ricœurově živé metafoře dominantní estetická funkce, je i její pravdivostní a referenční hodnota vázána na pravdivost estetické zkušenosti recipienta. Tento svět estetické zkušenosti však není vůči naší zkušenosti iluzivní, jak tvrdí Skupina μ, nýbrž stejně pravdivý jako reálný svět (či dokonce má sílu jej měnit). Jedná se o referenční oblouk, který skrže

⁷⁸ Tamtéž, s. 216.

⁷⁹ Tamtéž.

⁸⁰ Tamtéž, s. 218.

⁸¹ Tamtéž.

⁸² Tamtéž, s. 216.

⁸³ Na problematičnost pojmosloví Skupiny μ poukazuje i jejich zřejmě nejvýznamnější – byť velmi kritický následovník – Göran Sönnesson – například ve své studii *Rhetorics from the Standpoint of Lifeworld* (cit. z <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3106>, 3. 9. 2013).

interpretaci (zážitek) recipienta vrací významy zpět do světa. Skupina μ pro analýzu strukturálních vztahů estetických figur používá přírodovědnou metodologii (byť sama odmítá ideál vědeckosti své obecné rétoriky), čímž eliminuje estetickou funkci metafory i důsledky, které má tato funkce pro metaforickou referenci. Kritika Paula Ricœura vůči Skupině μ mířila směrem k referenci. Nestačilo by ale upravit jednu položku v systému Skupiny μ , určení podmínek a funkce metafory, figury, díla by mělo předcházet tzv. objektivním metodologiím v humanitních vědách. Předporozumění je nezbytné pro nastavení perspektivy, z níž strukturu nahlížíme. Distance i formální analýza, která následně může vést ke smyslu, tj. stát se interpretačním nástrojem, je možná až po tomto kroku.

LITERATURA

- Benveniste, É., *Problems of General Linguistic*, University of Miami Press, Miami 1970.
- Croce, B., *Aestetika vědou výrazu a všeobecnou lingvistikou*, J. Otto, Praha 1907.
- Frege, G., O smyslu a významu, *Scientia et Philosophia*, 1992, č. 4, s. 33–75.
- Gadamer, H.-G., *Aktualita krásného. Umění jako hra, symbol a slavnost*, Triáda, Praha 2003.
- , *Pravda a metoda*, Triáda, Praha 2010.
- Goodman, N., *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*, Academia, Praha 2007.
- , *Způsoby světatorby*, Archa, Bratislava 1996.
- Jakobson, R., *Poetická funkce*, H&H, Jinočany 1995.
- Heidegger, M., *Bytí a čas*, OIKOYMENH, Praha 2002.
- Hester, M., *The Meaning of Poetic Metaphor: an Analysis in the Light of Wittgenstein's Claim That Meaning Is Use*, Mouton, Haag 1967.
- Husserl, E., *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii I*, OIKOYMENH, Praha 2004.
- , *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii II*, OIKOYMENH, Praha 2006.
- , *Kartezianské meditace*, Svoboda – Libertas, Praha 1993.
- Chauvin-Vileno, A., Ethos et texte littéraire. Vers une problématique de la voix, *Semen*, 14, 2002, cit. z <http://semen.revues.org/2509> (15. 6. 2013).
- Kant, I., *Kritika čistého rozumu*, OIKOYMENH, Praha 2001.
- , *Kritika soudnosti*, Odeon, Praha 1984.
- Klinkenberg, J.-M., La métaphore vive, *La français moderne*, 1976, č. 3, s. 266–268.
- , Pour une sémiotique cognitive, cit. z <http://linx.revues.org/1056> (15. 9. 2013).
- Mourot, J., Stylistique des intentions et stylistique des effets, *CAIEF*, 18, 1965–1966.
- Ricœur, P., *Čas a vyprávění I. Zápletka a historické vyprávění*, OIKOYMENH, Praha 2000.
- , *Čas a vyprávění II. Konfigurace ve fiktivním vyprávění*, OIKOYMENH, Praha 2002.
- , *Čas a vyprávění III. Vyprávěný čas*, OIKOYMENH, Praha 2007.
- , *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Éditions du Seuil, Paris 1986.
- , *La métaphore vive*, Éditions du Seuil, Paris 1975.
- , *Le conflit des interprétations, Essais d'herméneutique*, Éditions du Seuil, Paris 1969.
- , Phenomenology and Hermeneutics, *Noûs*, roč. 9, č. 1, *Symposium Papers to be Read at the Meeting of the Western Division of the American Philosophical Association in Chicago, Illinois*, April 24–26, 1975, s. 85–102.
- , *Úkol hermeneutiky*, Filosofia, Praha 2004.
- , *Život, pravda, symbol*, OIKOYMENH, Praha 1993.
- Riffaterre, M., Stylistic context, *Word*, roč. XVI, August 1960, s. 207–218.
- Skupina μ , *Le traité du signe visuel*, Éditions du Seuil, Paříž 1992.
- , *Rhétorique de la poésie*, Complexe, Brusel 1977.
- , *Rhétorique générale*, Éditions du Seuil, Paříž 1982.
- Sönesson, G., *Rhetorics from the Standpoint of Lifeworld*, cit. z <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3106> (3. 9. 2013).

Zuska, V., *Temporalita metaforý. Časovost estetického znaku*, Gryf, Praha 1993.
———, *K estetice XX. století. Mimesis, fikce, distance*, Gryf, Praha 1996.

THE REFERENCE OF THE METAPHOR IN RICŒUR'S HERMENEUTIC PHILOSOPHY AND IN GROUPE μ 'S GENERAL RHETORIC

Summary

This article presents the French philosopher Paul Ricœur's (1913–2005) theory of the metaphor and his hermeneutic starting point in contrast to the Belgian semioticians of Groupe μ (formed in 1967) and their empirical starting point. Against the background of the debate between Ricœur and Groupe μ arises the key problem of reference, which leads to the noetic problem of the objective description of structural relations in the aesthetic régime. Their different conceptions of metaphorical reference are explained here as directly linked to the inclusion or non-inclusion of aesthetic experience (and therefore the transformation of the whole referential system) in the analysis of the structural process. The scientific methods used by Groupe μ as the initial approaches for further semiotic investigation reduce the aesthetic function of rhetorical figures in order to preserve the objectivity of the formal system. Ricœur's critique of the reference of Groupe μ 's metaphors is justified with regard to the hermeneutic project, but provides no alternative solution. Though Groupe μ endeavoured to come up with a precise method, it did so on the basis of utterly different assumptions. This article defends the hypothesis that in the hermeneutic circle the references have to function as initial data for the subsequent structural analysis of the referring sign.

BIBLIOGRAFIE

VLASTIMIL ZUSKA: BIBLIOGRAFIE 1986–2013¹**Životopisné údaje Vlastimila Zusky, jím samým sepsané**

Narozen v Praze na výročí Pražského povstání v roce 1951. Dětství na Vinohradech kolem dnešní stanice metra Želivského a mezi zanedbaným tehdejší parkem Hagibor a Čapajevovým náměstím (předtím i dnes náměstí Jiřího z Lobkovic). Na onom náměstí, k němuž se kdysi vázal vulgární popěvek „Na Lopindáku rostou kaktusy“, navštěvoval základní školu, v osmé a deváté třídě poprvé rozdělenou na specializované větve (v jeho případě přírodovědnou). Po maturitě na střední průmyslové škole chemické v Křemencově ulici, naproti vyhlášené pivnici U Fleků, začal pracovat a od té doby nepřestal. Prošel řadou dělnických a technických profesí, počínaje chemikem v poloprovozu výroby albuminu, strojníkem v papírnách, stavebním tesařem, chemikem ve výzkumu nátěrových hmot a dalšími, nehodnými zmínky. V letech 1980–1985 dálkově vystudoval estetiku na Katedře estetiky Filozofické fakulty Univerzity Karlovy. V marné snaze získat odpovídající místo se „skvrnou“ bratra v emigraci a nečlenstvím v příslušných organizacích skončil jako řada jemu podobných v Národní knihovně coby knihovník. V lednu 1988 byl pak přijat jako aspirant v Ústavu teorie a dějin umění (dnes jen dějin), pro nečlenství po půl roce odejit. Pak prožil poměrně šťastné období jako samostatný výzkumný pracovník v Československém filmovém ústavu, kde se seznámil se svou (v pořadí třetí) manželkou „již nastálo“. Z prvního manželství má syna Ondřeje a dva vnuky. V roce 1990 byl přijat na Katedru estetiky FF UK jako odborný asistent, roku 1993 CSc. (dnes Ph.D.), 1994 docent, 2005 profesor, stále na téže katedře, kterou od roku 1994 do roku 2012 vedl a kde už zřejmě profesně dožije. Zájmy profesní: estetická zkušenost, temporalita estetického objektu, fenomenologická estetika, filozofie procesu, filmová teorie, žánr (western, sci-fi, fantasy), emocionalita estetického prožitku a řada dalších. Zájmy mimoprofesní: kopce a jejich vrcholky (včetně ostrovů v rybnících), běhutá voda, motocykly, konstrukce a střelba z praku, fauna, flóra a řada dalších.

MONOGRAFIE

Temporalita metafory: časovost estetického znaku, Gryf, Praha 1993, 70 stran.

Čas v možných světech obrazu. Příspěvek k ontologii výtvarného uměleckého díla a procesu jeho recepcce, Karolinum, Praha 1994, ISBN 80-7066-856-3, 100 stran.

K estetice XX. století. Mimesis, fikce, distance, Gryf, Praha 1996, 109 stran.

¹ Bibliografii sestavili Veronika Fousková, Jan Hlávka a Aneta Staniševská.

- Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*, Triton, Praha 2001, ISBN 80-7254-194-3, 132 stran.
- Mímésis – fikce – distance. K estetice XX. století – 2. dopl.vydání*, Triton, Praha 2002, ISBN 80-7254-285-0, 145 stran.
- Juraj Jakubisko*, Slovenský filmový ústav, Bratislava 2005, ISBN 80-85187-43-3, 221 stran. Spoluautor: Peter Michalovič.
- Česká estetika přírody ve středoevropském kontextu*, Dokořán, Praha 2009, ISBN 978-80-7363-247-2, 316 stran. Spoluautoři: Karel Stíbral, Ondřej Dadejčík.
- Signum temporis. Texty o sémiologii a filozofii*, F.R. & G., Ivanka pri Dunaji 2009, ISBN 978-80-85508-92-5, 317 stran. Spoluautoři/spoluautorky: Peter Michalovič, Miroslav Petříček, Josef Fulka, Miroslav Marcelli, Mária Ferenčuhová.
- Znaky, obrazy a stíny slov. Úvod do (jedné) filozofie a sémiologie obrazů*, Nakladatelství AMU, Praha 2009, ISBN 978-80-7331-129-2, 374 stran. Spoluautor: Peter Michalovič.
- Kruté světlo, krásný stín. Estetika a film*, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, Praha 2010, ISBN 978-80-7308-329-8, 268 stran.

EDITOR

- Sborník filmové teorie I. Angloamerické studie*, Český filmový archiv, Praha 1991, ISBN 80-7004-006-1, 159 stran.
- Estetika na křižovatce humanitních disciplín*, Karolinum, Praha 1997, ISBN 80-7184-379-2, 198 stran.
- Spolueditor: Roman Dykast.
- Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*, Karolinum, Praha 2003, ISBN 80-246-0540-6, 369 stran.

ČASOPISECKÉ STUDIE

- Film jako/a zrcadlo. Průzkum možností jedné analogie, *Iluminace*, roč. 1, 1989, č. 1, ISSN 0862-397X, s. 3–16.
- Současná západní (nejen) filmová teorie, *Film a doba*, roč. 35, 1989, č. 12, ISSN 0015-1068, s. 696–701.
- Estetická vs. umělecká hodnota. Určení rozdílů s přihlédnutím k filmovému uměleckému dílu, *Iluminace*, roč. 2, 1990, č. 1, ISSN 0862-397X, s. 1–18.
- Husserlova koncepce vnitřního časového vědomí a estetika, *Filosofický časopis*, roč. 38, 1990, č. 1–2, ISSN 0015-1831, s. 99–106.
- Možné světy v obrazovém rámu, *Filozofia*, roč. 25, 1990, č. 2, ISSN 0046-385X, s. 176–189.
- Heidegger, Whitehead a temporalita (estetického) znaku, *Estetika*, roč. 29, 1992, č. 1, ISSN 0014-1291, s. 13–27.
- Douglas R. Hofstadter. „Gödel, Escher, Bach“. Věčný propletenec / Metaforická fuga o myslích, *Světová literatura*, roč. 38, 1993, č. 1, ISSN 0039-7075, s. 90–92.
- „Gödel Escher Bach“. Věčný propletenec, *Světová literatura*, roč. 38, 1993, č. 1, ISSN 0039-7075, s. 89–136.
- Několik úvah o filmovém díle („Sedm samurajů“), *Cinemapur*, roč. 3, 1993, č. 3, ISSN 1210-679X, s. 30–32.
- K ontologii uměleckého díla. Několik historizujících poznámek s mírně pedagogickým podtónem, *Estetika*, roč. 31, 1994, č. 3, ISSN 0014-1291, s. 69–82.
- Estetická distance – dialog sebereflexe, *Estetika*, roč. 32, 1995, č. 1, ISSN 0014-1291, s. 1–9.
- Kult GEB – fenomén počátku 80. let, *UNI-kulturní magazín*, roč. 5, 1995, č. 5, ISSN 1214-4169, s. 14–19.
- Od struktury k recepci, *Cinapur*, roč. 1, 1995, č. 5, ISSN 1210-679X, s. 27–28.
- „Síla“ žánru jako funkce vzdálenosti možného světa, *Iluminace*, roč. 7, 1995, č. 4, ISSN 0862-397X, s. 5–17.
- Dvakrát „Cat People“ – od symbolu k naturalistickému ikonu, *Iluminace*, roč. 9, 1997, č. 3, ISSN 0862-397X, s. 7–20.
- Fil(m)osofická meditace o závratí z času – „Vertigo“, *Iluminace*, roč. 10, 1998, č. 2, ISSN 0862-397X, s. 57–68.
- Horor, motorky, Jimi Hendrix a úžina vědomí, *Biograf*, roč. 2, 1998, č. 5, ISSN 1211-5770, s. 44–50.
- Konec „Záhrady“ – začátek transcendence, *Kino-ikon*, roč. 2, 1998, č. 4, ISSN 1335-1893, s. 46–49.
- Temný princ světového hororu – H. P. Lovecraft (+ několik poznámek k filosofii hororu), *UNI-kulturní magazín*, roč. 8, 1998, č. 1, ISSN 1214-4169, s. 24–27.
- Divák na ztracené dálnici současného umění neboli krok k „šedé estetice“, *Estetika*, roč. 35, 1998, č. 4, ISSN 0014-1291, s. 1–5.

- Život jako umělecké dílo? Několik poznámek k Foucaultově vizi, *Estetika*, roč. 35, 1998, č. 2, ISSN 0014-1291, s. 1–12.
- Lola běží přes křižovatku chronoznaků, *Cinepur*, roč. 8, 1999, č. 12, ISSN 1210-679X, s. 56–59.
- Žánr jako vektorová kategorizace filmového díla, *Iluminace*, roč. 11, 1999, č. 2, ISSN 0862-397X, s. 5–16.
- Kinofilská úvaha o dvojníkovi, *Kino-ikon*, roč. 4, 2000, č. 2, ISSN 1335-1893, s. 115–122. Spoluautor: Peter Michalovič.
- Towards a Cognitive Model of Genre. Genre as a Vector Categorization of Film, *Theoria*, roč. 15, 2000, č. 39, ISSN 0495-4548, s. 481–495.
- Věčný Odysseus na prahu třetího milénia, *Iluminace*, roč. 12, 2000, č. 1, ISSN 0862-397X, s. 71–80. Spoluautor: Peter Michalovič.
- Věčný Odysseus na prahu třetího milénia, rozšířená verze studie, *Kino-ikon*, roč. 4, 2000, č. 1, ISSN 1335-1893, s. 180–190. Spoluautor: Peter Michalovič.
- Fantastično, váhání a víra, *Estetika*, roč. 37, 2001, č. 1, ISSN 0014-1291, s. 1–11.
- Fantastično, váhání a víra, rozšířená verze studie, *Kino-ikon*, roč. 5, 2001, č. 1, ISSN 1335-1893, s. 77–87.
- Každodenný život Eskimákovi alebo Flahertyho pravdivá lož, *Kino-ikon*, roč. 5, 2001, č. 1, ISSN 1335-1893, s. 191–196. Spoluautor: Peter Michalovič.
- La Jetée neboli přítomná minulost, která nebyla, *Kino-ikon*, roč. 5, 2001, č. 2, ISSN 1335-1893, s. 282–286.
- Virtuální svet filmových monštier a fosilií, *Kino-ikon*, roč. 5, 2001, č. 1, ISSN 1335-1893, s. 88–98. Spoluautor: Peter Michalovič.
- Dvojitá spirála žánru western, *Iluminace*, roč. 13, 2002, č. 3, ISSN 0862-397X, s. 21–26. Spoluautor: Peter Michalovič.
- (Po)etická balada – Postav dom, zasad' strom – deviácia plynutia, *Kino-ikon*, roč. 7, 2003, č. 1, ISSN 1335-1893, s. 5–16. Spoluautor: Peter Michalovič.
- Ticho, gestá, metafory a príbehy, *Iluminace*, roč. 15, 2003, č. 3, ISSN 0862-397X, s. 55–70. Spoluautor: Peter Michalovič.
- Borges a Kafka v labyrintu času, *Svět literatury*, roč. 14, 2004, č. 28/29/30, ISSN 0862-8440, s. 87–91.
- Frank Kermode – o smyslu (literární) fikce, *Aluze*, roč. 8, 2005, č. 2, ISSN 1212-5547, s. 60–63.
- Pražský lingvistický kroužek. Iniciativy Jana Mukařovského a Romana Jakobsona, *Kino-ikon*, roč. 10, 2006, č. 10, ISSN 1395-1893, s. 29–60. Spoluautor: Peter Michalovič.
- Boční participace (filmového) diváka, *Iluminace*, roč. 19, 2007, č. 2, ISSN 0862-397X, s. 73–87.
- Denaturalizovaná mimésis, *Estetika*, roč. 42, 2007, č. 1–3, ISSN 0014-1291, s. 46–51.
- Imaginace v literární recepci, *Svět literatury*, roč. 17, 2007, č. 36, ISSN 0862-8440, s. 129–132.
- Krajina jako maska přírody. Estetika subverze versus estetika konformity, *Estetika*, roč. 44, 2007, č. 1–4, ISSN 0014-1291, s. 28–44. Spoluautor: Ondřej Dadejčík.
- Možnost reálných emocí v možných (fikčních) světech, *Kritika a kontext*, 2007, č. 1, ISSN 1335-1710, s. 118–123.
- Narativní událost, *Svět literatury*, roč. 17, 2007, č. 35, ISSN 0862-8440, s. 5–11.
- Rýchlostí, rytmy a miery, *Anthropos*, roč. 4, 2007, č. 2, ISSN 1336-5541, s. 43–48. Spoluautor: Peter Michalovič.
- Tartuská škola. Od modelujících systémů k uměleckým textům, *Iluminace*, roč. 19, 2007, č. 3, ISSN 0862-397X, s. 5–32. Spoluautor: Peter Michalovič.
- Implicit Assumptions in Weed's Reflections on the Implicit Assumptions of Neuroaesthetics, *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*, roč. 45, 2008, č. 2, ISSN 0014-1291, s. 198–201.
- Kolosalní vznešeno. Derrida, Lyotard, *Romboid*, roč. 43, 2008, č. 7, ISSN 0231-6714, s. 63–66.
- Pragmatika a otázka (diskurzivních) žánrov, *Romboid*, roč. 43, 2008, č. 9–10, ISSN 0231-6714, s. 102–108. Spoluautor: Peter Michalovič.
- Přirozený svět jako nejlepší z možných fikcí, *Romboid*, roč. 43, 2008, č. 1, ISSN 0231-6714, s. 29.
- Monolog, dialog a pozornost k Já, *Filosofia*, roč. 64, 2009, č. 5, ISSN 0046-385X, s. 436–442.
- Proč a k čemu, *Anthropos*, roč. 6, 2009, č. 2, ISSN 1336-5541, s. 29–36.
- The Narrative Event as an Occasion of Emergence, *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*, roč. 46, 2009, č. 1, ISSN 0014-1291, s. 62–74.
- Funkce rozumu v estetickém prožitku, *Teorie vědy*, roč. 32, 2010, č. 2, ISSN 1210-0250, s. 227–234.
- More Than a Story. The Two-dimensional Aesthetics of the Forest, *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*, roč. 47, 2010, č. 1, ISSN 0014-1291, s. 27–50. Spoluautor: Ondřej Dadejčík.
- Párkařka – ostrůvek jasu ve světlech soumraku, *Kino-ikon*, roč. 14, 2010, č. 1, ISSN 1335-1893, s. 207–209.
- Filozofia, estetika a umenie, *Filozofia*, roč. 66, 2011, č. 7, ISSN 0046-385X, s. 689–696.

Žáner a jeho referens, *Kino-ikon*, roč. 15, 2011, č. 1, ISSN 1335-1893, s. 76–101.

Drak sa vracia – poetická filmová balada, *Kino-ikon*, roč. 16, 2012, č. 2, ISSN 1335-1893, s. 109–113.

Estetický prožitek jako transcendence daného – implikace Patočková negativního platonismu, *Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et Historica. Studia Aesthetica IV.*, 2012, ISSN 0567-8293, s. 11–17.

Aluze a metafora, *Svět literatury*, roč. 23, 2013, č. 47, ISSN 0862-8440, s. 5–11.

ČLÁNKY V KOLEKTIVNÍCH MONOGRAFIÍCH A SBORNÍCÍCH

The Husserl's Conception of the Internal Time Awareness and Aesthetics, in: M. Pauza (ed.), *Zur Problematik der transzendentalen Phänomenologie*, Československá Akademie věd, Praha 1988, s. 77–88.

Od struktury k recepci – vertikální analogon soudobého umění, in: J. Strachová (ed.), *Model a analogie ve vědě, filozofii a umění*, Filosofía, Praha 1994, ISBN 80-7007-059-5, s. 59–65.

The Aesthetic Distance as a Kind of Dialogue, in: E. Gál, M. Marcelli, P. Michalovič (eds.), *Science and Philosophy in Shaping Modern European Culture III*, Nadácia Komunikácia, Bratislava 1995, ISBN 80-967206-2-7, s. 63–71.

Oscilace Bytí a Nastávání v Heideggerově „Der Ursprung des Kunstwerkes“, in: M. Pauza (ed.), *Martin Heidegger a problémy myšlení*, Filosofía, Praha 1996, ISBN 80-70070-74-9, s. 129–134.

Fikce, nicota a afirmace reality, in: M. Hlavajová (ed.), *Interiér versus exteriér, alebo na hranici (možných) svetov*, Sorosovo centrum súčasného umenia, Bratislava 1996, ISBN 80-96725-44-0, s. 16–23.

Věčný návrat mimésis, in: V. Zuska (ed.), *Estetika na křižovatce humanitních disciplín*, Karolinum, Praha 1997, ISBN 80-7184-379-2, s. 27–42.

Estetická distance – dialog sebereflexe, in: *Estetická distance včera & postvčera*, Společnost pro estetiku, Akademie věd České republiky, Praha 1998, s. 3–11.

Čím mne fascinuje film, in: M. Mitášová (ed.), *Almanach 98. Texty o filme, filozofii, hudbe a výtvarnom umení*, Sorosovo centrum súčasného umenia, Bratislava 1999, ISBN 80-968089-1-5, s. 151.

(Film + divák) jako milieu pro společenství událostí, in: V. Kofroň (ed.), *Hranice (ve) filmu*, Národní filmový archiv, Praha 1999, ISBN 80-7004-096-3, s. 25–29.

Život jako umělecké dílo? Několik poznámek k Foucaultově vizi, in: *Za zrkadlom myslenia. Zborník prác o súčasnej filozofii: k päťdesiatinám Miroslava Marcelliho*, Média, Bratislava 1999, ISBN 80-967525-3-7, s. 5–15.

Topos zahrady v „Záhradě“ a jeho časo-znakové implikace, in: M. Brázda (ed.), *Svet v pohyblivých obrazoch Martina Šulíka*, Slovenský filmový ústav, Bratislava 2000, ISBN 80-85187-19-1, s. 122–149.

Estetika povrchnosti. Proměna estetického objektu v soudobé kultuře, in: J. Hasil (ed.), *Přednášky z 44. běhu Letní školy slovanských studií*, Univerzita Karlova, Praha 2001, ISBN 80-7308-004-4, s. 248–254.

Symbolic Meaning as a Figure against the Background of Nature's Horizon, in: J. Vacek (ed.), *Pandanus 2003 – Nature Symbols in Literature*, Signeta, Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Praha 2003, ISBN 80-902608-9-6, s. 11–20.

Borgesovo první odmítnutí času – Autor Quijota Pierre Menard, in: K. Císař, P. Kořátko (eds.), *Text a dílo. Případ Menard*, Filosofía, Praha 2004, ISBN 80-7007-186-9, s. 65–70.

Cesta na rozhlednu – vertikála pohledu a bytí, in: O. Král, Z. Hrbata (eds.), *Cesty: Pojem – Metafora – Žánr*, Centrum komparatistiky, Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Praha 2004, ISBN 80-7308-063-X, s. 147–154.

Možnost reálných emocí v možných (fikčních) světech, in: B. Fořt, J. Hrabal (eds.), *Příloha č. 7: Od struktury k fikčnímu světu (Lubomíru Doleželovi)*, Aluze, Olomouc 2004, ISSN 1212-5547, s. 205–218.

Příroda jako fakt a jako artefakt, in: A. Housková, V. Svatoň (eds.), *Srovnávací poetika v multikulturním světě*, Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Praha 2004, ISBN 80-7308-066-4, s. 25–30.

Sci-fi horor – žánrový paradox, in: T. Hadravová, P. Martínek (eds.), *Sborník prací z filmového semináře Horor a paralelní světy*, Bohemia Leben Service, Sokolov, 2004, s. 15–20.

Žánr mezi bytím a nastáváním, in: P. Ptáčková (ed.): *Žánr ve filmu, Sborník příspěvků z VI. česko-slovenské filmologické konference (konané v Olomouci 14.–16. 11. 2002)*, Národní filmový archiv, 2004, ISBN 80-7004-116-1, s. 11–18. Spoluautor: Peter Michalovič.

Dvojitá spirála žánru western, in: P. Michalovič a hostia, *De disciplina et arte*, Fragment, Bratislava 2005, ISBN 80-85508-54-0, s. 180–187. Spoluautor: Peter Michalovič.

- J. J. & la Slovacchia, in: P. Vecchi (ed.), *Disertori e Nomadi il Cinema di Juraj Jakubisko*, Edizioni Lindau, Trieste 2005, ISBN 88-7180-533-X, s. 67–74. Spoluautor: Peter Michalovič.
- Každodenný život Eskimákovo alebo Flahertyho pravdivá lož, in: P. Michalovič a hostia, *De disciplina et arte*, Fragment, Bratislava 2005, ISBN 80-85508-54-0, s. 188–194. Spoluautor: Peter Michalovič.
- Kinofilská úvaha o dvojníkovi, in: P. Michalovič a hostia, *De disciplina et arte*, Fragment, Bratislava 2005, ISBN 80-85508-54-0, s. 195–202. Spoluautor: Peter Michalovič.
- Rudolf Fila – Dvě postavy s kočkou a trajektorie pohledů, in: R. Fila, J. Štreit, *Kalendár Rudolfa Filu na každý rok*, Romboid, Bratislava 2005, ISBN 80-85739-41-0, s. 20–22.
- Veda, umenie a možné svety, in: P. Michalovič a hostia, *De disciplina et arte*, Fragment Bratislava 2005, ISBN 80-85508-54-0, s. 64–78. Spoluautor: Peter Michalovič.
- Věčný Odysseus na prahu třetího milénia, in: P. Michalovič a hostia, *De disciplina et arte*, Fragment, Bratislava 2005, ISBN 80-85508-54-0, s. 165–179. Spoluautor: Peter Michalovič.
- Virtuálny svet filmových monštier a fosílií, in: P. Michalovič a hostia, *De disciplina et arte*, Fragment, Bratislava 2005, ISBN 80-85508-54-0, s. 203–214. Spoluautor: Peter Michalovič.
- Estetika krajiny, in: Kolektív autorů: *Ochrana krajinného rázu. Sborník příspěvků z konference*, Naděžda Skleničková, Praha 2006, ISBN 80-903206-7-8, s. 39–42. Spoluautor: Ondřej Dadejík.
- Schizoanalýza filmovej postavy, in: Kolektív autorů, *Postava, herec, hviezda vo filme. Zborník príspevkov z IX. česko-slovenskej filmologickej konferencie*, Asociácia slovenských filmových klubov, Bratislava 2006, ISBN 80-96951-6-1, s. 69–74.
- Varga. Portrét z paměti, in: Kolektív autorů, *Rodinné stříbro*, Fragment, Bratislava 2007, ISBN 80-85508-63-X, s. 129–131.
- Umenie a interpretácie. Eco vs. Eco, in: P. Dubecný (ed.), *Interpretácia a film*, Asociácia slovenských filmových klubov, Slovenský filmový ústav, Bratislava 2008, ISBN 978-80-969873-2-0, s. 29–35. Spoluautor: Peter Michalovič.
- Krajinný ráz a „lidová estetika“, in: P. Klvač (ed.), *Člověk, krajina, krajinný ráz*, Masarykova Univerzita, Brno 2009, ISBN 978-80-210-5090-7, s. 22–28.
- Béla Balász a estetická podstata filmu, in: Kolektív autorů, *Béla Balász, chvála filmového umenia, Zborník príspevkov zo 12. česko-slovenskej filmologickej konferencie*, Slovenský filmový ústav, Bratislava 2010, ISBN 978-80-970420-0-4, s. 108–113.
- Více než příběh. Dvojdímní estetiky lesa, in: K. Stibral, O. Dadejík, M. Peprník, (eds.), *Kauza les: Environment jako estetický problém*, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2010, ISBN 978-80-244-2572-6, 163–205. Spoluautor: Ondřej Dadejík.
- Ostrůvek jasu ve „Světlech v soumraku“, in: K. Boháčková (ed.), *Aki Kaurismäki: Světla soumraku*, AČFK, Casablanca, Praha 2011, ISBN 978-80-87292-13-6, s. 126–135.
- Míšenci, kříženci a jiní ne-řádi, in: M. Kaňuch (ed.), *Minority a film. Zborník príspevkov zo 14. česko-slovenskej filmologickej konferencie*, Asociácia slovenských filmových klubov, Bratislava 2012, ISBN 978-80-970420-2-8, s. 73–86.
- Zahrada není příroda (a vice versa), in: K. Sibrál, O. Dadejík, J. Staněk (eds.), *Zahrada: Přírozenost a umělost*, Dokořán, Praha 2012, ISBN 978-80-7363-431-5, s. 121–133.

OSTATNÍ

- Předmluva: Úvod II–Úvod IX, in: *Sborník filmové teorie I: Angloamerické studie*, Český filmový ústav, Praha 1991, ISBN 80-7004-006-1, s. 18–20; 35–36; 45–47; 57–58; 73; 132–133; 138; 150.
- Tygrí krtek Gurhur aneb Vypočítaná zkáza Země, *Ikarie*, roč. 4, 1993, č. 6, ISSN 1210-6798, s. 47.
- Nenechávej mě tady, řekla utatá hlava, *Ikarie*, 1994, č. 7, ISSN 1210-6798, s. 44–46.
- Předmluva, in: M. Drvota, *Základní složky filmu*, Národní filmový archiv, Praha 1994, ISBN 80-7004-076-9, s. 7–10.
- Estetika: dějiny 2. poloviny 20. století – od 60. let po dnešek, heslo v encyklopedii, in: A. Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, Academia, Praha 1995, ISBN 80-20005-36-6, s. 988–989.
- Text v autorském katalogu, in: M. Pokorný, V. Zuska, *Josef Holeček: Západní stěna pokoje*, 1996. Spoluautor: Marek Pokorný.

- Namísto nekrologu. Vzpomínka na profesora Júzla, jeho vliv a význam, in: *Estetika*, roč. 34, 1997, č. 1, ISSN 0014-1291, s. 59–60.
- Úvod, in: V. Zuska, (ed.), *Estetika na křižovatce humanitních disciplín*, Karolinum, Praha 1997, ISBN 80-7184-379-2, s. 7–11.
- Doslov překladatele, in: A. N. Whitehead, *Symbolismus, jeho význam a účín*, Panglos, Praha 1998, ISBN 80-902205-5-X, s. 67–79.
- Účastník diskuse, in: V. Kofroň (ed.), *Hranice (ve) filmu*, Národní filmový archiv, Praha 1999, ISBN 80-7004-096-3, s. 117–121.
- Předmluva, in: V. Zuska (ed.), *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*, Karolinum, Praha 2003, ISBN 80-246-0540-6, s. 7–8.
- Úvod k Rétorice temporality Paula de Mana, in: V. Zuska (ed.), *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*, Karolinum, Praha 2003, ISBN 80-246-0540-6, s. 115–116.
- Úvod, in: R. Dykast (ed.), *Sborník z konference uspořádané ke 100. výročí významného českého filozofa a estetiky Josefa Durdíka*, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, Praha 2003, ISBN 80-7308-050-8, s. 7–8.
- Metodologický rozhovor o teorii fikčních světů s Vlastimilem Zuskou, *Aluze*, roč. 8, 2005, č. 2, ISSN 1212-5547, 39–47. Spoluautor: Ondřej Cakl.
- Otázka pro... Ještě avantgarda? Anketa, *Slovo a smysl*, roč. 2, 2005, č. 4, ISSN 1214-7915, s. 243–255. Spoluautoři: Alena Nádvorníková et al.
- Deleuze – filmová událost, doslov ke knize, in: G. Deleuze, *Film 2. Obraz-čas*. Národní filmový archiv, Praha 2006, ISBN 80-7004-127-7, s. 334–340.
- Normalizace nás připravila na příchod postmoderní fikce. Rozhovor s Vlastimilem Zuskou, in: *Normalizace. Sborník prací a rozhovorů pro Sokolovský filmový seminář 2006*, Občanské sdružení Démonický koník, Loket 2006, ISBN 80-239-7948-5, s. 55–59. Spoluautorka: Tereza Hadravová.
- Komentář k rozhovoru. A Commentary on the Interview, *Iluminace*, roč. 19, 2007, č. 2, ISSN 0862-397X, s. 127–128.
- Tartuská škola: od modelujících systémů k uměleckým textům – překlad resumé, *Iluminace*, roč. 19, 2007, č. 3, ISSN 0862-397X, s. 5–32. Spoluautor: Peter Michalovič.
- Za Zdeňkem Mathauserem (1920–2007) – nekrolog, *Estetika*, roč. 44, 2007, č. 1–4, ISSN 0014-1291, s. 203–204.
- Na cestě od modelujících systémů k uměleckým textům, doslov ke knize, in: J. M. Lotman, *Sémiotika filmu a problémy filmové estetiky*, Slovenský filmový ústav, Bratislava 2008, ISBN 978-80-85187-51-9, s. 191–198. Spoluautor: Peter Michalovič.
- Krása, krajina, příroda II, úvod ke knize, in: K. Stibral, O. Dadejčík, B. Binka (eds.), *Krása, krajina, příroda II.: kapitoly o roli estetických hodnot ve vztahu k přírodě, krajině a životnímu prostředí*, Masarykova univerzita, Brno 2009, ISBN 978-80-210-4890-4, s. 7–8.
- Úvod. Kauza les, in: K. Stibral, O. Dadejčík, M. Peprník (eds.), *Kauza les. Environment jako estetický problém*, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2010, ISBN 978-80-244-2572-6, s. 7–8.
- Úvodní slovo, in: K. Stibral, O. Dadejčík, J. Staněk (eds.), *Zahrada. Přírozenost a umělost*, Dokořán, Praha 2012, ISBN 978-80-7363-519-0, s. 5–6.

PŘEKLADY

- R. Altman, Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru, *Iluminace*, roč. 1, 1989, č. 1, ISSN 0862-397X, s. 17–29.
- N. Carroll, Síla filmu, *Film a doba*, roč. 36, 1990, č. 12, ISSN 0015-1068, s. 702–705.
- A. J. Dudley, Stav filmové teorie, in: V. Zuska (ed.), *Sborník filmové teorie I. Angloamerické studie*, Český filmový ústav, Praha 1991, ISBN 80-7004-006-1, s. 7–17.
- F. E. Sparshott, Základy filmové estetiky, in: V. Zuska (ed.), *Sborník filmové teorie I. Angloamerické studie*, Český filmový ústav, Praha 1991, ISBN 80-7004-006-1, s. 21–34.
- J. Carey, Konvence a význam ve filmu, in: V. Zuska (ed.), *Sborník filmové teorie I. Angloamerické studie*, Český filmový ústav, Praha 1991, ISBN 80-7004-006-1, s. 48–56.

- N. Carroll, Síla filmu, in: V. Zuska (ed.), *Sborník filmové teorie I. Angloamerické studie*, Český filmový ústav, Praha 1991, ISBN 80-7004-006-1, s. 59–72.
- S. Worth, Obrazy nemohou říkat ne, in: V. Zuska (ed.), *Sborník filmové teorie I: Angloamerické studie*, Český filmový ústav, Praha 1991, ISBN 80-7004-006-1, s. 37–44.
- N. Carroll, Podstata hororu, *Illuminace*, roč. 5, 1993, č. 5, ISSN 0862-397X, s. 53–63.
- N. Goodman, *Způsoby světávorby*, Archa, Bratislava 1996, ISBN 80-7115-120-3, 152 stran.
- A. N. Whitehead, *Symbolismus, jeho význam a účín*, Panglos, Praha 1998, ISBN 80-902205-5-X, 92 stran.
- P. de Man, Rétorika temporality, in: V. Zuska (ed.), *Umění, krása, šeredno. Texty z estetiky 20. století*, Karolinum, Praha 2003, ISBN 80-240-0540-6, s. 117–153.

RECENZE

- Kufr nadějí. Setkání plastik a lidí, *Československý architekt*, roč. 32, 1986, č. 19, s. 8.
- Sochařská karikatura a portrét – Jean Pierre Dantan (1800–1869), *Československý architekt*, roč. 32, 1986, č. 9, s. 8.
- Oscar Dominguez, *Československý architekt*, roč. 32, 1987, č. 1, s. 2.
- Písmo jako krásné umění. Poznámky k lednové výstavě soudobé japonské kaligrafie ve Valdštejnské jízdárně, *Československý architekt*, roč. 33, 1987, č. 7, s. 2.
- Podoby míst Huga Demartiniho, *Československý architekt*, roč. 33, 1987, č. 11, s. 8.
- Renzo Vespi gnani. Mezi dvěma válkami, *Československý architekt*, roč. 33, 1987, č. 5, s. 2.
- Richard Fremund, seismograf nové citlivosti, *Československý architekt*, roč. 33, 1987, č. 14, s. 2.
- 11, 12, 15?, *Československý architekt*, roč. 34, 1988, č. 21, s. 8.
- Grotesknost v českém výtvarném umění 20. století, *Československý architekt*, 34, 1988, č. 8, s. 8.
- „Zázraky“ filmového obrazu. recenze knihy L. Barana „Zázraky filmového obrazu“, *Film a doba*, roč. 35, 1989, č. 10, ISSN 0015-1068, s. 591–592.
- Derrida o Patočkovi, *Lidové noviny*, roč. 5, 1992, č. 56, ISSN 0862-5921, s. 13.
- Allan Casebier: „Film and Phenomenology. Toward a Realistic Theory of Cinematic Representation“, *Illuminace*, roč. 5, 1993, č. 1, ISSN 0862-397X, s. 129–134.
- Esteticko-psychiatrický traktát(ek) o současném umění, *Cinemapur*, roč. 1, 1993, č. 4, ISSN 1210-679X, s. 22–23.
- „Encyklopedie estetiky“ jedním slovem: kočička, *Lidové noviny*, roč. 7, 1994, č. 113, ISSN 0862-5921, příloha s. II.
- Kýč je když... není umění, recenze knihy T. Kulky „Umění a kýč“, *Estetika*, roč. 31, 1994, č. 2, ISSN 0014-1291, s. 44–47.
- Alternativy, v nichž se cestičky rozvětvují, *Svět literatury*, roč. 5, 1995, č. 10, ISSN 0862-8440, s. 103–105.
- Knihy pro závitý, recenze knihy „Encyklopedie literatury science-fiction“ (sestavili O. Neff a J. Olša jr.), *UNI-kulturní magazín*, roč. 5, 1995, č. 10, ISSN 1214-4169, s. 20–21.
- Kterak filosofovati motocyklem neboli On the road s filosofickým kýčem R. M. Pirsiga, *UNI-kulturní magazín*, roč. 6, 1996, č. 10, ISSN 1214-4169, s. 15–19.
- „Projekt Metropolis“. Oživlá a zahlušená vize budoucnosti v divadle Archa, *UNI-kulturní magazín*, roč. 6, 1996, č. 2, ISSN 1214-4169, s. 16–19.
- Prolegomena k možné budoucí metafyzice, založené na filmovém díle, *Film a doba*, roč. 42, 1996, č. 4, ISSN 0015-1068, s. 190–191.
- Metahabilita estetické analýzy v praxi, recenze knihy Z. Mathausera „Estetika racionálního zření“, *Svět literatury*, roč. 10, 2000, č. 19, ISSN 0862-8440, s. 126–129.
- „Postavy a světy“ odemykající svět, *Estetika*, roč. 39, 2003, č. 1–2, ISSN 0014-1291, s. 122–124.
- Vertikála materiální a spirituální, recenze knihy P. Miškovského „Naše rozhledny“, *Eko-list*, roč. 10, 2005, č. 1, ISSN 1215-5436, s. 18–19.
- Nelson Goodman, „Jazyky umění“, *Estetika*, roč. 44, 2007, č. 1–4, ISSN 0014-1291, s. 205–210.
- Steven Shaviro, „Without Criteria. Kant, Whitehead, Deleuze, and Aesthetics“, *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*, roč. 48, 2011, č. 2, ISSN 0014-1291, s. 254–261.

ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE
PHILOSOPHICA ET HISTORICA 1/2012
STUDIA AESTHETICA V

K ŽIVOTNÍMU JUBILEU PROFESORA VLASTIMILA ZUSKY

Řídí: prof. PhDr. Hana Pátková, CSc. (předsedkyně),
doc. PhDr. Václav Marek, CSc. (tajemník), s redakční radou
Editoři: Mgr. Ondřej Dadejík, Ph.D., Mgr. Martin Kaplický, Ph.D., PhDr. Miloš Ševčík, Ph.D.
Prorektor-editor: prof. PhDr. Ivan Jakubec, CSc.
Obálku navrhla a graficky upravila Kateřina Řezáčová
Vydala Univerzita Karlova v Praze
Nakladatelství Karolinum, Ovocný trh 3–5, 116 36 Praha 1
<http://cupress.cuni.cz>
Praha 2014
Sazba: DTP Nakladatelství Karolinum
Vytiskla tiskárna Nakladatelství Karolinum
Vydání 1. Náklad 200 výtisků
ISSN 0567-8293
MK ČR E 18598

Objednávky přijímá Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze,
nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1 (books@ff.cuni.cz)

Distributed by books@ff.cuni.cz

CATHERINE ÉBERT-ZEMINOVÁ: TEXTERRITORIUM

Praha, Karolinum 2014, brožovaná, 404 str., 1. vydání, cena: 350 Kč

Texterritorium volně navazuje na autorčinu předchozí knihu *Textasis* a podobně jako ona ohledává hranice a možnosti textu, slova, jazyka v protnutí literární vědy, psychoanalýzy a *daseinsanalýzy*. Základna, ono „území“, kde se tento pohyb odehrává, se však rozšiřuje. Na vzdálenějším chronologickém kraji sahá k symbolismu a dekadenci (Gide, Huysmans, Valéry), přes meziválečné období (Drieu La Rochelle, Green, Malraux) s komparativními přesahy (Canetti, Arthur Miller) a se samostatným oddílem věnovaným surrealismu (např. Char, Gracq, Mandiargues) dospívá k éře nedávné a současné (Tristan, Bernheimová, Orsenna). Uzavírá se obecnou úvahou o vztahu moderny a postmoderny a o jeho filosofických souvislostech. Autory a témata přes jejich historickou a estetickou různorodost propojuje ontologické pozadí, v němž je psaní a čtení dvojím, takřka totožným způsobem uskutečňování určité životní formy. V tomto rámci je text pro autorku jednou z podob univerza a druhého člověka, která vždy zas a znovu zve k naplňování vzájemnosti mezi světem a lidským bytím.

ISBN 978-80-246-2331-3



