

## KONTRAST BEZ DISKONTINUITY: ŽIVOT JAKO UMĚNÍ VE FILOSOFII JOHNA DEWEYHO

ONDŘEJ DADEJÍK

Katedra estetiky, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova

E-mail: ondrej.dadejik@ff.cuni.cz

Ústav věd o umění a kultuře, Filozofická fakulta, Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích  
E-mail: odadejik@ff.jcu.cz

### ABSTRACT

#### **Contrast without Discontinuity: Life as Art in the Philosophy of John Dewey**

After identifying the processes that have led to the separation of art and life, John Dewey, in *Art as Experience*, proposed a way to re-establish continuity between the two. His pragmatic process philosophy offers answers to three questions: Why is it necessary to conceive of the production and the perception of works of art in terms of a dynamic process instead of the objectified result, such as a building, a book, or a painting? How do these processes relate to the broader context of social and natural events? And how does this model of 'process aesthetics' relate to traditional assumptions of modern aesthetics? In this article, the author presents Dewey's answers to these questions. In the first part, he introduces, from a more contemporary point of view, a problem that Dewey was able to diagnose much earlier, and in the second part, he outlines Dewey's main intention and its consequences. The third part of the article focuses on Richard Shusterman's influential reading of Dewey's pragmatist aesthetics in order to localize one of the apparently central points of Dewey's reconstruction of modern aesthetics, that is, the idea of disinterestedness. Finally, the author offers an alternative reading, based on the claim that Dewey does not neglect this idea, but deliberately uses it to retain two apparently contrasting features in his theory: the continuity between life and art and the distinctive quality of being completed, which makes a work of art stand apart from the events of everyday life.

**Keywords:** J. Dewey; process philosophy; museum conception of art; aesthetic experience; disinterestedness

### I. Uvězněné procesy

*Umělecké dílo vystavené v galerii ztrácí svůj náboj, stává se přemístitelným objektem či povrchem vyvázaným z okolního světa. I prázdná osvětlená bílá místnost je pořád ještě podřízením se neutralizaci. Umělecká díla, vnímaná v takovýchto prostorech, jako by procházela nějakým druhem estetické rekonvalescence. Je na ně pohlíženo jako na zástup nemohoucích, čekajících na kritiky a jejich verdikt, zda jsou, či nejsou léčitelní. Funkcí dozorce-kurátora je oddělit umění od zbytku společnosti.*

Robert Smithson

Výše uvedenými slovy<sup>1</sup> vyjádřil svůj pohled na převládající charakter soudobého umění Robert Smithson. Učinil tak v roce 1972, tedy v době, kdy byl sám již respektovaným

<sup>1</sup> R. Smithson, Cultural Confinement, in: J. Flam (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, University of California Press, Berkeley 1996, s. 154–155.

autorem, v jehož díle se protíná či se od něj přímo odvíjí mnoho důležitého z uměleckého dění druhé poloviny 20. století. Stalo se tak u příležitosti mezinárodní výstavy Documenta 5 v západoněmeckém Kasselu, která je dnes považována za událost potvrzující institucionální přijetí právě těch uměleckých směrů 20. století – zejména konceptualismu –, jež podle mnohých zásadním způsobem revidují, či dokonce zpochybňují některé tradiční předpoklady veškerého moderního umění.<sup>2</sup> Přesto se Smithsonianovi zdálo, že hlavní problém tvorby a recepce uměleckých děl nebyl vyřešen.

V čem tento problém spočívá, alespoň podle Smithsonova názoru? Spočívá ve skutečnosti, že umělecká díla jsou vinou svého vystavení ve střežených, uctívaných prostorech neutralizována, zpředmětněna, tím zbavena své působnosti a následně snadno komodifikována. Veškeré inovace jsou povoleny pouze do té míry, tvrdí v této době Smithson, v níž nenaruší zažitou praxi takového „uvěznění“. Tato vyjádření rezonují s dřívějšími kritickými přístupy samotných umělců k umění obecně, které Smithsonianovým slovům předcházejí.<sup>3</sup> Základní otázka však zní: Pokud souhlasíme, že je na popisovaném stavu cosi pravdivého, tzn. že se z vytváření a vnímání uměleckých děl stala činnost uzavřená ve sféře oddělené od běžného života, a tedy i svého očekávaného působení na něj, jakým způsobem se z tohoto uvěznění dostat?

Pokud je hlavní chybou skutečnost, že umělecká díla jsou redukována na pouhé objekty, tyto objekty jsou odděleny od svého působení na okolní život doslova i obrazně hradbou instituce „světa umění“ a v tomto světě jsou podrobena zvláštnímu režimu „estetické rekonvalescence“, odpověď se zdá být nasnadě. Je třeba uvažovat o alternativách tohoto „zpředmětnění“, je třeba znovu navázat živý dialog mezi životem a uměním a je třeba revidovat náš „estetický“ přístup k uměleckým výtvorům. Z dnešního pohledu tedy není překvapivé, že v průběhu minulého století postupně vznikají umělecká díla, či celé programatické tendence, které se za prvé soustředí spíše na proces tvoření a působení díla než na snadno dostupný „produkt“, které se za druhé snaží překonat onu bariéru mezi uměním a každodenním životem, a konečně za třetí, které nám pomáhají zbavit se metafyzické, či chcete-li filosofické představy o jediném správném, od běžného života odděleném přístupu či postoji k umění. Přístupu, kterým je sice dílu přidělena autonomie jeho povýšením nad pouhé užité a užitečné předměty denní potřeby, zároveň je ale dílo skrze bezpečný odstup a oddělení od každodenní skutečnosti ve svém účinku bezpečně sterilizováno.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Za nejzákladnější předpoklad moderního, tzn. novověkého pojetí umění lze označit jeho estetickou povahu. Rozsáhlou diskusi nad zpochybněním tohoto předpokladu ve 20. století mapuje studie Bohdana Dziemidoka „Spor o estetickou povahu umění“, příkladem razantního odmítnutí tohoto předpokladu může být studie Timothyho Binkleyho „Piece: proti estetice“. Viz B. Dziemidok, Spor o estetickou povahu umění, in: T. Kulka; D. Ciporanov (eds.), *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2010, s. 303–324; T. Binkley, Piece: proti estetice, in: T. Kulka; D. Ciporanov (eds.), *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2010, s. 271–301.

<sup>3</sup> Z hlediska své doby reflektuje obdobný účín prezentace uměleckých děl na jejich působnost např. Paul Valéry, kriticky se stavěl k životnosti muzeální praxe i Kazimir Malevič. Viz P. Valéry, *The Problem with Museums*, in: P. Valéry, *Degas, Manet, Morisot*, Routledge and Kegan Paul, London 1972, s. 34–41; K. S. Malevich, *On the Museum*, in: K. S. Malevich, *Essays on Art, vol. 1*, George Wittenborn, New York 1971, s. 68–72.

<sup>4</sup> Tento rys soudobého stavu „světa umění“ může být a je kritizován z vícera perspektiv. Např. Arthur C. Danto jej svého času začlenil do své provokativní teze, podle níž jsou dějiny umění dějinami sváru mezi filosofií a uměním, souboje o lidskou mysl mezi racionalitou a senzibilitou. Umění podle Dan-

Vývoj umění by měl být podle Smithsona dialektický, otevřený, nikoli metafyzický, přesněji řečeno, s určitou metafyzikou jednou provždy svázaný a jí omezený. Příklad takového omezení rozpoznává Smithson jak v pozadí více či méně tradičního vytváření realistických nebo abstraktních reprezentací, tak i u tvoření, které se ve zdánlivé opozici vůči předchozímu zaklíná „okultním pojmem ‚koncept‘“.<sup>5</sup> Obojí se totiž podle něj stále vzdaluje, nikoli přibližuje pulzujícímu, proměnlivému, tělesnému, fyzikálnímu světu. „Mluvím o dialektice, která hledá svět mimo kulturní uvěznění. Nezajímají mě umělecká díla, která sugerují ‚proces‘ v rámci metafyzického omezení neutrální místnosti. V takovémto behaviorálním pohrávání si není ani trochu svobody. [...] Uvězněné procesy žádnými procesy nejsou. Bylo by lepší prolomit toto uvěznění než vytvářet iluzi svobody,“ píše Smithson.<sup>6</sup>

Je právem těch, kteří umělecká díla tvoří, tak jako Smithson, soustředit se ve své tvorbě na procesy samotné spíše než na jejich výsledky v podobě tradičních, snadno vystavitelných objektů, vykračovat mimo zdi galerií a přímo vstupovat do dialogu s dynamickým, fyzickým i sociálním děním, nacházejícím se mimo institucionálně etablovaný svět umění. Jejich právem je též nestarat se o to, jaká metafyzika, pokud vůbec nějaká, je tímto zpochybňována, popř. jakou metafyziku nebo dialektiku tyto inovace předpokládají či by předpokládat mohly. Jakmile však začneme o uměleckých dílech *přemýšlet* jako o procesech či událostech svého druhu a nikoli jako o pouhých objektech, jakmile začneme *myslet* umění jako kvalitu, která je ve větší či menší míře součástí i mimouměleckého dění, a nikoli zásvětí nacházející se mimo ruch a obyčejné starosti každodenního života, ocitáme se, ať chceme či nechceme, na území filosofie, v jejímž rámci dává smysl myslet umělecká díla výše uvedeným způsobem.

Pokud v dějinách moderního západního myšlení hledáme takové filosofické hypotézy, v centru jejichž pozornosti je primárně proměnlivá, dynamická povaha bytí a které považují – oproti hlavnímu proudu západní filosofické tradice – statické, neměnné entity buď za iluzorní, nebo za odvozené, nalezneme asi tři nejvýraznější, navzájem se přibližující a místy se protínající linie. První linií je spekulativní procesuální metafyzika inspirovaná dílem Alfreda Northe Whiteheada, druhým směrem se ubírá linie procesuálně založené metafyziky pragmatismu s jeho „otci zakladateli“ Charlesem Sandersem Peircem, Williamem Jamesem a Johnem Deweyem, přičemž oba zmíněné směry jsou ve více zásadních ohledech blízké linii třetí, která vychází z díla Henriho Bergsona a pokračuje v pracích jeho kontinentálních interpretů.

V rámci všech těchto linií se uvažuje o celkovém pojetí reality a místě člověka v ní, a tedy rovněž o povaze, funkci a postavení umělecké tvorby i recepce, čímž tyto linie vy-

---

ta v tomto souboji od počátku – tedy od svého ontologického deklarování u Platóna – tahá za kratší konec. Estetická povaha umění, jejímž klíčovým pojmem je idea „nezainteresovaného zalíbení“, je pro Danta jen dalším filosofickým trikem, tentokrát Kantovým, jak vykázat umění mimo dosah jakéhokoli reálného vlivu. Pojímáme-li totiž umění kantovsky, tedy jako prostředek k provozování „bezzájmového zalíbení“, jako „účelnost bez jakéhokoli účelu“, systematicky jej neutralizujeme, neboť od této chvíle je jeho účel vymezen tím, že se s ním nesmí spojovat žádný praktický či jinak v žité realitě působící účel. Umění je udělen status čehosi výjimečného, nepošpiněného praktickým životem, nicméně pod touto maskou povýšení mu je jakýkoli vliv odebrán. Viz A. C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York 1986, s. 9–10.

<sup>5</sup> R. Smithson, *Cultural Confinement*, viz výše, s. 155.

<sup>6</sup> Tamtéž.

tvářejí využitelné pozadí pro hledání odpovědi na výše naznačené otázky: proč je třeba pojímat uměleckou tvorbu a vnímání uměleckých děl primárně jako proces a nikoli jako jeho „zpředmětněný“ výsledek; jak se tyto umělecké procesy vztahují k širšímu kontextu nejen společenského, ale i přírodního dění, jehož jsou součástí; a jakým způsobem se má uvažovaná varianta procesuální filosofie umění (či estetika obecně) k tradičním předpokladům moderní novověké estetiky.

V následujících třech kapitolách této studie se zaměřím převážně na pojetí emergentního naturalismu Johna Deweyho, resp. na jeho „ekologické pojetí zkušenosti“;<sup>7</sup> abych se pokusil na výše uvedené otázky předložit odpovědi, které tato dnes opět inspirativní koncepce nabízí.<sup>8</sup> V druhé části nejprve v základních bodech představím Deweyho vůdčí intenci, která se váže k jeho diagnóze neblahého stavu, v němž se dle jeho názoru umění nacházelo a který připomíná Smithsonova slova. Ve třetí části se zaměřím na v současnosti nejlivnější pojetí Deweym inspirované pragmatické estetiky z pera Richarda Shustermana a pokusím se ukázat, že v některých momentech se nejedná o jediný možný výklad Deweyho koncepce. Zároveň lokalizuji centrální neuralgický bod, v němž se výkladové možnosti střetávají, kterým je Deweyho vztah k jednomu ze základních pojmů moderní estetické teorie, ideji nezainteresovanosti. Ve čtvrté části argumentuji pro mnou navržené čtení, které neukazuje Deweyho odpovědi na tři výše uvedené otázky jako protikladné vůči základním předpokladům tradiční estetické teorie, nýbrž jako jejich rekonstrukci z hlediska jedné z variant filosofie procesu.

## II. Umění a život jako dva oddělené světy

„Vinou jedné z ironických úchylek, jež provázejí normální běh věcí, se existence uměleckých děl, na níž závisí formování estetické teorie, stala překážkou teorie o uměleckých dílech.“<sup>9</sup> Úvodní věta Deweyho knihy *Umění jako zkušenost* upozorňuje na fakt, že umělecká díla v obecném mínění splynula s předměty, které mají vnější a hmotný způsob

<sup>7</sup> Termín Thomase M. Alexandera. Viz T. M. Alexander, *The Aesthetics of Reality: The Development of Dewey's Ecological Theory of Experience*, in: F. T. Burke; D. M. Hester; R. B. Talisse (eds.), *Dewey's Logical Theory: New Studies and Interpretations*, Vanderbilt University Press, Nashville 2002, s. 3–26.

<sup>8</sup> Klasický pragmatismus, stejně jako jeho nejvýznamnější spis, Deweyho *Umění jako zkušenost*, se těšily nejvyššímu zájmu v průběhu třicátých a čtyřicátých 20. století. Po polovině století však začala v angloamerickém světě přebírat otěže filosofie jazyka, resp. analytická filosofie a její odnož, tzv. analytická estetika, která se k předchozímu vývoji stavěla značně kriticky. Než došlo o několik dekád později opět k „neopragmatickému obratu“ v rámci analytické filosofie coby hegemonu angloamerického filosofického prostředí (obratu, jenž se opět posléze projevil i v estetice), byl Deweyho odkaz odsunut na okraj zájmu. Postoj analytických filosofů k jeho estetické teorii dobře vyjadřuje programatický článek Arnolda Isenberga z roku 1950 „Analytická filosofie a výzkum umění“ (původně zpráva pro Rockefellerovu nadaci): „Estetická zkoumání v rukou profesionálních filosofů byla vždy do jisté míry analytická. Otázka, která by měla být důkladně zvážena, zní, zda by důraznější a úžeji zaměřená aplikace analýzy na estetické problémy, prováděná jejími oddanými následovníky, nemohla přinést významné výsledky. Pokud otázku zodpovíme kladně, neznamená to znevážení tradičních či současných přístupů. Jako příklad mohou citovat knihu, jakou je Deweyho *Umění jako zkušenost*. Tato kniha je slátanina protikladných metod a nevázané spekulace. Přesto je však plná hlubokých a inspirativních návrhů. Nelze než být rád, že byla napsána, je však také možné pocítovat potřebu něčeho jiného.“ Viz A. Isenberg, *Analytical Philosophy and the Study of Art*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 46, 1950, zvláštní číslo, s. 128.

<sup>9</sup> J. Dewey, *Art as Experience*, George Allen and Unwin Ltd., London 1934, s. 3.

existence. Uměleckou tvorbu stále identifikujeme především s budovou, knihou, malbou či sochou, tedy s věcmi chápanými odděleně od obyčejné lidské zkušenosti. Smithsonian obava týkající se redukce uměleckého díla na snadno přemístitelný objekt, vyvázaný ze svého působení v okolním světě, se jeví jako ozvěna Deweyho o půl století starší diagnózy. Umělecké dílo ale není primárně objektem, domnívá se obdobně Dewey, nýbrž procesem. Je zvláštní, zároveň ale běžnou, i mimo umění se vyskytující kvalitou, prostupující naší zkušenost.

V čem však spočívá ironie tohoto stavu? Spočívá ve skutečnosti, že tento neblahý stav je paradoxně důsledkem prestiže, kterou si umělecká díla i umění jako instituce vydobyly „díky dlouhým věkům neotřesitelného obdivu“.<sup>10</sup> Došlo k ustálení a samozřejmému přijetí konvencí či norem, podle nichž jedna oblast „vysokého umění“ je neotřesitelným hájemstvím estetické či, jak uvidíme, i umělecké hodnoty, zatímco oblast, *proti* níž se ta prvně jmenovaná obvykle vymezuje, je této hodnoty či hodnot buď zcela prostá, nebo v ní mají funkci doplňující, podružnou, podřízenou či sekundární.

„Jakmile získá umělecký produkt status klasiky, izoluje se od lidských podmínek, které mu daly vzniknout, a od vlivu, který uplatňuje na žitou zkušenost člověka,“ píše dále Dewey.<sup>11</sup> Objekty oddělené od podmínek svého vzniku ztrácejí možnost svého působení ve zkušenosti. Dewey upozorňuje na kolem nich vystavěnou zeď, která zatemňuje, či dokonce přímo obrací jejich původní význam a účel. Dochází tak k dalšímu zjevnému paradoxu, který se kvůli všeobecnému přijetí takto rozdělené představy o vztahu umění a života obecnému mínění jako paradox ani nejeví. Uměleckým dílům je připisována vysoká hodnota v životě a pro život společnosti, jejich status je však dán protikladem vůči běžným zájmům těch, kteří tuto hodnotu předpokládají. Je dán jejich naprostým vyvázáním ze sféry života těch, kteří jsou měřítkem této hodnoty, tzn. vyvázáním uměleckých děl ze vztahů k potřebám a cílům ostatních forem lidského úsilí, útrap a úspěchu, jak píše Dewey.<sup>12</sup>

Před kýmkoli, kdo hodlá psát o filosofii krásných umění, podle Deweyho stojí základní úkol: obnovení kontinuity mezi uměleckými díly jako rafinovanými a intenzivními formami zkušenosti a „každodenními událostmi, činy, trápeními, které všeobecně tvoří zkušenost“.<sup>13</sup> S posvátnou úctou pohlížíme na umělecká díla jako na vrcholky hor vynořující se z mraků, tolik vzdálené našim každodenním starostem. „Vrcholky hor se [však] nevznášejí bez opory ve vzduchu; ony dokonce ani jen tak neleží na zemi,“ zdůrazňuje Dewey, „ony jsou zemí v jednom z jejich nejzjevnějších projevů. Je úkolem těch, kteří se zabývají zkoumáním země, geografů a geologů, učinit tento fakt evidentním v jeho různých implikacích. Teoretik zabývající se krásným uměním má před sebou podobný úkol.“<sup>14</sup>

Kdokoli by se chtěl pustit do uskutečnění takového cíle, bude podle Deweyho postaven před ne zcela samozřejmý problém. Pokud by totiž zkoumání vycházelo z jakkoli široce či úzce definovaného souboru uměleckých děl, opíralo by se o pole již rozdělené. Předpokládalo by pole již zatížené či konstruované prostřednictvím dualismu umění a života,

<sup>10</sup> Tamtéž.

<sup>11</sup> Tamtéž.

<sup>12</sup> Tamtéž.

<sup>13</sup> Tamtéž.

<sup>14</sup> Tamtéž, s. 3–4.

který se předpokládaná teorie kontinuity snaží odstranit. Pokud chce někdo porozumět významu uměleckých děl a rekonstruovat silové pole umění a života v naznačeném smyslu, musí, alespoň na chvíli, na umělecká díla zapomenout: „Odvrátit [pohled] stranou a přijmout za své východisko obyčejné síly a podmínky naší zkušenosti, které běžně nepovažujeme za estetické.“<sup>15</sup> K teorii umění je podle Deweyho třeba dospět odklikou.

Podívejme se na základní intenci *Umění jako zkušenosti* z většího odstupu. Protipólem Deweyho přístupu je „škatulkující“ čili kompartmentální pojetí umění, tedy pojetí, které považuje autonomii či výlučnost umění vůči životu nejen za institucionálně, nýbrž i ontologicky danou, a to právě s odkazem na estetické kvality příkladně ztělesněné v nezpochybnitelné, přesvědčivé „existenci uměleckých děl“. Co je podle takto chápaného pojetí instituce umění? Je na sociální úrovni nutným a přirozeným odrazem reálně přítomné ontologické diference mezi běžným, obyčejným objektem a objektem estetickým, potažmo uměleckým. Pro Deweyho je však rozdělení umění a života historicky podmíněným procesem, nikoli ahistoricky, univerzálně založenou distinkcí, kterou by bylo možné vyvodit z přirozené povahy věcí či objektů. K jakým důsledkům vede hypotéza, v jejímž světle se kompartmentální pojetí umění, tedy pojetí umělecké autonomie chápané jako protipól běžného života, ukazuje být historickou kontingencí? Jaký závěr by bylo třeba z potvrzení takové hypotézy vyvodit?

Vyvstávají tři související otázky. Za prvé, z jakých důvodů považuje Dewey předěl mezi uměním a životem za historicky kontingentní a nikoli metafyzicky založenou distinkci; za druhé, z jakých důvodů považuje takto rozdělenou situaci za problematickou, a za třetí, čehože bychom vlastně měli dosáhnout, pokud budeme postupovat naznačeným směrem a při budování teorie o uměleckých dílech se pokusíme na tato díla dočasně zapomenout.

1. Pokud jde o odpověď na první otázku, tj. z jakých důvodů považuje Dewey předěl mezi uměním a životem za historicky kontingentní, vychází Dewey ze dvou zdrojů. V prvé řadě připomíná historické protipříklady: Podle obecného mínění je např. Parthenon velké umělecké dílo, přesto nebyl stavěn jako „velké umělecké dílo“, které je samo sobě jediným účelem. Byl naopak vystavěn jako výraz (*expression*) a připomínka občanské sounáležitosti obyvatel starověkých Atén. „Kdokoli se rozhodne teoretizovat o estetické zkušenosti ztělesněné v Parthenonu, musí si ve svých úvahách uvědomit to, co měli společného lidé, do jejichž životů [tento chrám] vstoupil, jako tvůrci i jako ti, které chrám uspokojoval, s lidmi v našich domovech a ulicích.“<sup>16</sup> Architektura, ale i poezie, hudba a výtvarné umění byly samozřejmými a integrálními součástmi étosu a institucí aténské společnosti, tvrdí Dewey, nikoli hodnotou, která se realizuje v opozici vůči každodenním praktickým zájmům obyvatel aténské obce v jakémisi zvláštním prostoru (*compartment*) „světa umění“. „Myšlenka ‚umění pro umění‘ (*art for art's sake*) by vůbec nebyla srozumitelná,“ prohlašuje Dewey.<sup>17</sup>

Zásadnější je však Deweyho epistemologická námitka. Jak v této souvislosti připomíná Casey Haskins, Dewey se zde opírá o své pojetí poznání, podle něhož vyvozování univer-

<sup>15</sup> Tamtéž, s. 4.

<sup>16</sup> Tamtéž.

<sup>17</sup> Tamtéž, s. 7–8.

zálně platných tvrzení z historických a sociologických jednotlivostí je jedním z notorických omylů západní filosofie.<sup>18</sup> Dewey pohlížel na kompartmentální tendence moderní společnosti, stejně jako na jejich metodologické předpoklady, připomíná Haskins, jako na součást jedné a té samé problematické situace.<sup>19</sup> Zkoumání či poznávání není podle Deweyho průhledem do pravé povahy věcí, není neutrálním odhalováním netečných objektivních zákonitostí „tam venku“, ať už „venkem“ míníme přírodu či společnost: „Věříme-li, že sám svět je transformací, proč by pojetí, podle něhož je poznání nejdůležitější formou modifikace a jedinečným nástrojem jejího řízení, mělo být *a priori* tak nepřípustné?“ Tímto způsobem se již na počátku minulého století Dewey brání proti pozitivistickým zastáncům jediné empirické jistoty či idealistickým zvěstovatelům jediné pravdy metafyzické.<sup>20</sup>

Jak zdůrazňuje Haskins, poznání samo je pro Deweyho transakčním procesem, jenž nemůže vykročit za vztah poznávajícího k jeho prostředí, „jakým způsobem něco víme, nemůže [tedy] být odděleno od fenoménu samotného, neboť poznání samo o sobě je skutečností, vykonávající zvláštní a specifický druh změny“.<sup>21</sup> Jakým způsobem o umění smýšlíme, jak jej reprezentujeme a to, co umění je, uzavírá Haskins, jsou pro Deweyho ontologicky propojené fenomény, z čehož vyplývá, že transformace prvního znamená i logicky očekávatelnou transformaci druhého.<sup>22</sup> Zkoumání povahy umělecké tvorby či snaha zodpovědět otázku po ontologickém statusu uměleckých děl tedy pro Deweyho není podnikem odhalování jejich věčné podstaty v podobě ideálních forem či přírodních zákonitostí, nýbrž vždy historicky a kulturně determinovaným, a tedy historicky kontingentním procesem transformace této „podstaty“.

2. Pokud jde o druhou otázku, tj. z jakých důvodů se Deweymu popisovaná situace jeví jako problematická, lze odpověď vyvodit z Deweyho nárysu západního procesu oddělování života a umění. Jak již bylo řečeno, hlavní problém soudobých teorií umění – dokonce i těch, které tzv. muzeální koncepci umění kritizují – je podle Deweyho ten, že ať už jsou jejich „kombinace a permutace“ jakékoli, začínají vždy již v rámci kompartmentalizovaného pole, v němž je umění vždy již určitým způsobem povýšeno, izolováno a spiritualizováno a tím zbaveno spojení s hmatatelnou, každodenní zkušeností, která vyplňuje naprostou většinu našeho žitého času.

Vzestup kompartmentálního pojetí umění má podle Deweyho své hluboké, řekněme strukturální příčiny, uložené v základech hlavní linie zejména moderního západního myšlení. V těchto základech se nacházejí jako nezpochybnitelná a po dlouhou dobu nezpochybnovaná východiska dualismy mysli a těla či ducha a hmoty jako působící síly, jež žitou skutečnost v důsledku narušují a rozdělují do té míry, že umění nemohlo uniknout

<sup>18</sup> C. Haskins, *Dewey's Art as Experience: The Tension between Aesthetics and Aestheticism*, *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, roč. 28, 1992, č. 2, s. 240–241.

<sup>19</sup> Tamtéž, s. 241.

<sup>20</sup> J. Dewey, *Does Reality Possess Practical Character?*, in: L. A. Hickman; T. A. Alexander (eds.), *The Essential Dewey. Vol. 1, Pragmatism, Education, Democracy*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1998, s. 125.

<sup>21</sup> C. Haskins, *Dewey's Art as Experience: The Tension between Aesthetics and Aestheticism*, viz výše, s. 241.

<sup>22</sup> Tamtéž.

jejich vlivu.<sup>23</sup> Aura „smíšeného úžasu a neskutečnosti“ obklopuje vše duchovní a ideální, zatímco hmota, tělesnost, smyslovost se staly něčím, co je třeba skrýt, či alespoň ospravedlnit a omluvit. Tyto síly podle Deweyho zásadní měrou odstranily nejen náboženství, ale rovněž „krásná umění“ z dosahu běžného či společného života.<sup>24</sup>

K těmto silám je však třeba připojit ryze vnější historické, sociální důvody a vlivy. Místem, v němž se shromažďovala, uchovávala a dodnes shromažďují a uchovávají umělecká díla, jsou galerie a muzea. Dewey v této souvislosti poukazuje na skutečnost, že většina evropských galerií a muzeí vznikala v době formování národních států v průběhu devatenáctého a na počátku dvacátého století. Nahlédnuty z této perspektivy, nejsou tyto „chrámy umění“ ani tak výjimečnými místy či příležitostmi pro rozvíjení univerzální, od všech partikulárních zájmů oproštěné, a tedy *nezainteresované* dispozice estetického vkusu.<sup>25</sup> Z tohoto hlediska se jeví především jako památníky vzestupu nacionalismu a imperialismu, tedy společenských procesů navýsost zainteresovaných. Jak Dewey píše, „každé hlavní město musí mít své vlastní muzeum výtvarného, sochařského či jiného umění, věnované zčásti velikosti umělecké minulosti a zčásti vystavení kořisti nakradené monarchy v jejich válkách s jinými národy; např. nashromáždění Napoleonova lupu, které je v Louvru“.<sup>26</sup> Nelze jednoduše přehlédnout propojení moderní segregace umění s nacionalismem, či dokonce militarismem. Toto spojení bezpochyby občas sloužilo dobrému účelu, dodává Dewey, jako např. v Japonsku, které v rámci procesu pozápadnění zachránilo mnohé ze svých pokladů znárodněním svých chrámů, v nichž byly uchovávány.<sup>27</sup>

Příkladem více či méně dobrého účelu takového spojení může být nakonec i situace Čechů jako jednoho z národů střední Evropy, který se v rámci volnějšiho imperiálního objetí habsburské říše úspěšně snaží o „obrození“ své identity tím, že vytváří kompletní a soběstačnou národní instituci umění, ve zkratce řečeno, staví „sobě“ Národní divadlo. Vladimír Macura z tohoto hlediska příhodně popisuje proces, během něhož se v rámci střetu mezi reálnou, tradiční žánrovou strukturou českého divadla a umělými jungmannovskými obrozeneckými ideály odehrává „zreálnování české kultury“.<sup>28</sup> Zprvu je tu na jedné straně existující, nicméně nesebevědomá a žánrově nekompletní skladba živé divadelní produkce (především frašky a rytířské hry) a ucelený, avšak neživý obrozenecký ideál reprezentativní skladby českého divadla na straně druhé. Nezávislá česká kultura podle Macury povstává ze vzájemného sblížení, či spíše postupného překonání těchto protikladů: „Zatímco divadlo vzdorovalo znakovým operacím příznačným pro jungmannovskou kulturu a podrobovalo se jim jen s krajními obtížemi, s ústupem znakovosti

<sup>23</sup> Deweyho očima se jedná o postupně pevně usazený způsob moderního západního myšlení nahlízet přírodu jako oblast čiré kauzality a přírodního zákona, proti němuž je stavěna nadmyslová oblast ducha, odrážející se tím či oním způsobem v hodnotových sférách, jako jsou morálka, náboženství, popř. estetické. Dewey zde navazuje na stále idealistickou, nicméně již nemechanistickou, nýbrž *organicitickou* kritiku tohoto dualismu (především na G. W. F. Hegela). Činí tak ovšem již z pozice nové, pragmatistické (či kontextualistické) hypotézy.

<sup>24</sup> J. Dewey, *Art as Experience*, viz výše, s. 6.

<sup>25</sup> Přezkoumání na první pohled odmítavého postoje, který Dewey zdá se zaujímá vůči ideji „nezainteresovaného zalíbení“, jsou věnovány třetí a zejména čtvrtá část této studie.

<sup>26</sup> J. Dewey, *Art as Experience*, viz výše, s. 8.

<sup>27</sup> Tamtéž.

<sup>28</sup> V. Macura, *Znamení rodu: Česká obrození jako kulturní typ*, H&H, Jinočany 1995, 2., rozšíř. vyd., s. 191–200.



české kultury jejím stále podstatnějším zakotvováním v realitě společenské se teprve divadlo do české kultury začleňuje.<sup>29</sup>

Důsledkem je však podle Macury paradox, v němž opět rezonuje Deweyho reflexe negativních stránek sepětí nacionalismu a muzeální koncepce umění. Divadlo se totiž souběžně stává vhodným instrumentem znakové manipulace coby kolektivně sdíleného a upevňovaného mýtu národa. Od třicátých let 19. století sílí náznaky sakralizace divadla a výroky „chrám Thaliin“ či „chrám Musy české“ jsou brány stále doslovněji.<sup>30</sup> „Divadlo – původně ‚cizorodý‘ prvek v samostatné české kultuře a později už pateticky ‚ústav národní‘ (Tyl) – se stává ‚pomníkem skvělým našeho vzkříšení‘ (Frič), znamením nové velikosti českého národa,“ píše Macura.<sup>31</sup> Tento „ústav“, tedy instituce, zde sice vzniká na základě živého tvořivého úsilí a v jeho rámci, je však otázka, zda a do jaké míry zůstává „zlatá kaplička“ po své sakralizaci jeho živou součástí.

Dalším silným vnějším vlivem, který přispěl k vybudování onoho osamělého piedestalu v podobě muzea jako pravého domova uměleckých děl, byl podle Deweyho opět proces založený na prosazování specifických, ekonomických zájmů – růst kapitalismu. Představitelé nové vládnoucí společenské třídy – *nouveaux riches* – coby vedlejší, avšak nezbytný produkt kapitalistického systému měli podle Deweyho pocit, „že se musí především obklopovat uměleckými díly, která, jsouce vzácná, jsou též drahá. Obecně řečeno, typický sběratel umění je typickým kapitalistou. Jako důkaz dobrého postavení na poli vysoké kultury shromažďuje malby, sochy a umělecké šperky, stejně jako jeho akcie a dluhopisy potvrzují jeho postavení v ekonomickém světě.“<sup>32</sup>

Tento sociální – statusový, chcete-li – rozměr vytváření specifického světa umění neplatí pouze pro jedince. Rovněž společnosti a národy, všímá si Dewey, předvádějí svůj „dobrý kulturní vkus“ stavěním oporních domů, galerií a muzeí: „Tyto [stavby] ukazují, že společnost není zcela zaměřena na materiální statky, neboť je ochotna vložit své zisky do rozvoje umění. Vztýčuje tyto budovy a shromažďuje obsah jejich [depozitářů], jako by stavěla katedrálu.“<sup>33</sup> Na jedné straně tyto věci odrážejí, dosvědčují a pomáhají vybudovat kulturní status dané komunity, na straně druhé však segregace těchto činností od běžného života nemůže neodrážet skutečnost, tvrdí Dewey, že již nejsou „součástí přirozené a spontánní kultury“.<sup>34</sup> Čím tedy jsou? Deweyho odpověď je kritická: jsou případem farižského postoje, který je v tomto případě zaujímán nikoli vůči jedincům, nýbrž vůči zájmům a činnostem, které pohlcují většinu času a energie společnosti.<sup>35</sup>

Posledním vnějším vlivem, jenž přispěl ke kompartmentalizaci umění a života, je podle Deweyho internacionalizace, či nověji řečeno globalizace, moderního obchodu a průmyslu: „Mobilita obchodu a populace oslabila či zničila kvůli ekonomickému systému spojení mezi uměleckým dílem a *geniem loci*, jehož bylo přirozeným vyjádřením (*natural expression*).“<sup>36</sup> Ve chvíli, kdy umělecká díla pozbyla této své aury jako svého původního statusu, získala podle Deweyho status nový: být snadno a kdekoli obchodovatelným

<sup>29</sup> Tamtéž, s. 199.

<sup>30</sup> Tamtéž.

<sup>31</sup> Tamtéž.

<sup>32</sup> J. Dewey, *Art as Experience*, viz výše, s. 8.

<sup>33</sup> Tamtéž, s. 8–9.

<sup>34</sup> Tamtéž, s. 9.

<sup>35</sup> Tamtéž.

<sup>36</sup> Tamtéž.

exemplářem krásného umění. Umělecká díla jsou nyní produkována, píše Dewey v třicátých letech minulého století, naprosto stejně jako jakákoli jiná komodita, tzn. aby byla prodána na trhu (s uměním). Opět je třeba přiznat, dodává, že mecenášství zámožných a bohatých lidí sehrálo mnohokrát pozitivní úlohu při povzbuzování umělecké tvorby i recepce. Nicméně i toto málo z důvěrného společenského styku bylo podle Deweyho ztraceno v „neosobnosti světového trhu“.<sup>37</sup> Vyrženy a zbaveny svého původu pro svou co nejsnazší prodejnost – redukovány na vizuální materiál a snadno transportovatelné zboží, jak říká později Smithson<sup>38</sup> – jsou umělecké objekty „odděleny od běžně sdílené zkušenosti a slouží jako insignie vkusu a certifikáty vyšší kultury (*special culture*)“.<sup>39</sup>

3. Pokud je původně zamýšlená, tj. estetická funkce uměleckých děl uvedenými procesy zablokována, či dokonce převrácena ve funkci jinou, zdá se být problematičnost této situace dostatečně evidentní. Vezmeme-li v potaz Deweyho epistemologické předpoklady, podle nichž to, jakým způsobem o umění mluvíme, jak jej popisujeme, také spolukonstituuje to, co umění je, a uvědomíme-li si zároveň dějinnost situace, v níž se umění nachází, danou vnějšími historickými vlivy, stává se srozumitelným i Deweyho ústřední záměr. Řečeno výstižnými slovy Caseyho Haskinse: „Tento vhléd do ontologického statusu praxe, v níž reprezentujeme umění v teoretickém i běžném diskurzu, dává vyvstat hlavnímu pragmatickému poselství *Umění jako zkušenosti*; [tj. že] jako kultura budeme doplácet na kompartmentalizovanou *instituci* umění tak dlouho, jak dlouho budeme naivně přijímat kompartmentalizovanou *koncepti* umění jako pravdivou nezávisle na tom, že ji za takovou přijímáme.“<sup>40</sup>

Jaký je Deweyho plán řešení této problematičné situace? Jak lze očekávat, je třeba změnit koncepti umění, což pro Deweyho znamená zapomenout na chvíli na umělecká díla a pátrat po výskytech estetična v jeho „původním stavu“, tj. „v událostech a místech, která poutají vnímavý lidský zrak i sluch, vzbuzují zájem člověka a skýtají mu v jeho dívání se a poslechu potěšení“.<sup>41</sup>

V čem ale spočívá tento „původní stav umění“, resp. čeho chce Dewey tímto odvrácením pohledu dosáhnout ohledně *situace umění*? Zjevně to nemůže být, kvůli výše zmíněným epistemologickým předpokladům, návrat umělecké tvorby a recepce do původního stavu ve smyslu „restaurace“ idylického stavu, v němž bylo umění kdysi dávno plně integrální součástí každodenního života společnosti. Skutečnost je z Deweyho hlediska neustále probíhajícím rytmem rytmů, nikdy nekončícím procesem transformace, založeným na střetávání starého a nového. A je-li poznání součástí tohoto proudu, je-li

<sup>37</sup> Tamtéž.

<sup>38</sup> R. Smithson, *Cultural Confinement*, viz výše, s. 154.

<sup>39</sup> J. Dewey, *Art as Experience*, viz výše, s. 9. Rozsáhlé paralely, na něž zde není prostor, lze sledovat mezi Deweyho úvahami a reflexí soudobého postavení umění či uměleckého díla u Waltera Benjamina a Theodora W. Adorna, ať už jde o mizení „auratického“ umění minulosti, „zvěcnění“ umělecké produkce, vztah společenské reformy a reformy chápání umění. Srov. W. Benjamin, *Umělecké dílo ve věku technické reprodukovatelnosti*, in: W. Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*, Odeon, Praha 1979, s. 17–47; W. Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, in: W. Benjamin, *Literárněvědné studie*, OIKOYMENH, Praha 2009, s. 299–326.

<sup>40</sup> C. Haskins, *Dewey's Art as Experience: The Tension between Aesthetics and Aestheticism*, viz výše, s. 241.

<sup>41</sup> J. Dewey, *Art as Experience*, viz výše, s. 4–5.

samo aktivní formou modifikace této skutečnosti, stává se jakákoli použitelná představa návratu k původnímu stavu nedostupnou.

Tento problém se stal dvě desetiletí po Deweyho úvahách předmětem krátkého eseje Theodora W. Adorna. Adorno se hned zkraje ptá, proč má adjektivum „muzeální“ tak nepříznivý nádech. Jako muzeální označujeme to, odpovídá, vůči čemu již nemáme živý vztah, označujeme tak objekty, které umírají. Jejich existenci zachovává pouhý historický respekt, nikoli potřeby aktuální společenské situace: „Muzeum a mauzoleum jsou spojeny více než fonetickou asociací. Muzea jsou jako hrobky pro umělecká díla. Dosvědčují neutralizaci kultury.“<sup>42</sup> Adorno si nicméně též všímá skutečnosti, že ona libost, kvůli níž jsou umělecká díla vyhledávána, je na existenci muzeí již závislá, že náš přístup k umění je jeho muzeálním pojetím natolik prostoupen, že regres k původnímu stavu působí nepatřičně: „Když je nespokojenost s muzei natolik velká, že vyprovokuje pokus vystavovat malby v jejich původním prostředí či v [prostředí] podobném, v barokních či rokokových zámcích, dostavuje se nelibost větší než tam, kde se díla vystavují vytržena a znovu dána dohromady.“<sup>43</sup>

Adorno proti sobě staví dva velké autory, kteří v rámci svého rozsáhlého díla tuto nesamozřejmou situaci reflektují. Na jedné straně Paul Valéry, upřímně zděšený „chladným zmatkem“, jenž vládne mezi sochami, „tlačenicí zmrzlých stvoření“, z nichž každé vyžaduje neexistenci těch ostatních.<sup>44</sup> Na druhé straně Marcel Proust, který si uvědomuje, že obraz nám již neposkytne potěšení, které od něj očekáváme, pokud není vytržen ze svého původního „životního“ kontextu, tedy potěšení, které od něj můžeme očekávat pouze v muzejním sále. Valéry, znechucen nemožností vzdorovat zplošťujícímu hromadění „jedinečného“ a z něj plynoucí povrchnosti, muzeum opouští. Proust tento „minulostní“ ráz umění ochotně přijímá a využívá onu „muzeální“ schopnost distancování k reflexi svých vlastních prožitků, míst, jimiž prochází, lidí, s nimiž se setkává; činí z něj vůdčí princip svého psaní. Oba však zároveň nadále vytvářejí mistrovské dílo. A oba dva tak podle Adorna ztělesňují určitý moment pravdy, která spočívá v rozporu mezi nimi. Na jedné straně Valéryho povýšení umění a odmítnutí upadající tradice z loajality vůči ní, na straně druhé Proustova subjektivní instrumentalizace téhož za účelem hledání vlastního životního štěstí. Obě strany se popírají, předpokládají a přecházejí jedna v druhou. Umělecké dílo nevychází z tohoto rozporu ani jako ztělesnění platónské ideje, ani jako pouhá reflexe subjektivních prožitků. Dílo se ukazuje spíše jako „silové pole“ mezi subjektem a objektem“.<sup>45</sup>

Řešením tohoto rozporu není ani zavření muzeí, ani návrat k jakési výchozí, bezrozporné minulosti: „Procedura, která dnes každé umělecké dílo odstavuje do muzea, dokonce i Picassovu nejsoučasnější sochu, je nevratná. Nicméně není jednoznačně zavrženímhodná, neboť předvídá situaci, v níž se umění, poté, co završilo své odcizení od lidských cílů, vrací, řečeno Novalisovými slovy, zpět do života.“<sup>46</sup> Pro Adorna, ale i pro Deweyho

<sup>42</sup> T. W. Adorno, Valéry Proust Museum, in: T. W. Adorno, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1976, s. 215.

<sup>43</sup> Tamtéž.

<sup>44</sup> Tamtéž.

<sup>45</sup> Tamtéž, s. 229.

<sup>46</sup> Tamtéž, s. 231.

by měla hledaná kontinuita respektovat nejen rozpoznání problematického stavu, ale i odmítnutí fetišizace objektu na jedné straně a redukci zkušenosti díla na pouhý subjektivní prožitek na straně druhé.

Jak uvidíme dále, vyvolává u Deweyho tento záměr otázku po zásadním přehodnocení jednoho ze základních předpokladů moderní estetické teorie, pojmu estetického, nezajímavého či distancovaného postoje. Bude nezbytné sestoupit o vrstvu níže, do prostředí vnitřních vztahů v rámci Deweyho teorie. Zde je pak třeba rozlišit a formulovat dva ústřední problémy, které Deweyho záměr vyvolává. První, vnější problém se týká rozsahu a hloubky Deweyho revize a rekonstrukce předpokladů tradiční estetické teorie. Druhý, vnitřní problém se týká důsledků Deweyho pokusu o obnovení kontinuity mezi uměním a životem pro jeho vlastní koncepci, resp. pro její fungování.

### III. Vnější problém: dualistické dědictví moderní filosofie

Podle Richarda Shustermana, asi nejvlivnějšího představitele současné pragmatické estetiky, je jedním z nejpodstatnějších rysů Deweyho estetické koncepce tzv. „somatický naturalismus“.<sup>47</sup> V čem tento základní rys spočívá? Měl by spočívat v Deweyho přesvědčení, podle něhož je předěl mezi výtvoři krásných umění a běžným životem sám umělý a podle něhož se kořeny i těch nejgeniálnějších děl nacházejí v našich nezákladnějších, přirozených funkcích. Pro Deweyho, jak připomíná Shusterman, je totiž veškeré umění „výsledkem vzájemné interakce mezi živoucím organismem a jeho prostředím, [výsledkem] zakoušení a konání (*undergoing and doing*), které zahrnují reorganizaci energií, činností i látek“.<sup>48</sup> Ačkoli byly podle Deweyho umělecké výtvoři během dlouhých let obdivu a za přispění výše popsaných vlivů spiritualizovány a zbožštěny na úroveň nadpозemských jsoucen,<sup>49</sup> tato organická báze zůstává pro autora *Umění jako zkušenosti* oživujícím a hlubokým základem umělecké tvorby i recepce, dodává Shusterman.<sup>50</sup>

Shusterman vidí v estetické teorii posledního půlstoletí (zejména v její analytické větvi) silný odpor proti „naturalizaci umění a estetické hodnoty“, jejímž je Dewey proponentem. Shusterman analytické estetice zcela oprávněně vytýká, že si své otázky začíná klást právě až v kompartmentalizovaném poli, tzn. že považuje určité vlastnosti uměleckých děl – jejich estetické vlastnosti – za dané a zároveň za odlišné od mimouměleckých, resp. mimoestetických. Zdá se, že krásu není možné identifikovat s nějakou přírodní kvalitou, pokud dává smysl se ptát, zda je objekt vykazující takovou kvalitu skutečně krásný, či nikoli, připomíná Shusterman.<sup>51</sup> Distinkce mezi krásou (či obecně estetickou kvalitou) a ostatními typy hodnot je tedy na předteoretické, intuitivní rovině srozumitelná.

Je však také možné se ptát, zda se jedná o efekt již proběhlé a do kolektivního nevědomí sedimentované kompartmentalizace, jak dále implikuje Shusterman, nebo o diferenci původnější, jak hodlám argumentovat já, která je *součástí* oné Deweyho „esenční fyzio-

<sup>47</sup> R. Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Blackwell, Cambridge 1992, s. 6.

<sup>48</sup> Tamtéž.

<sup>49</sup> Srov. J. Dewey, *Art as Experience*, viz výše, zejména 2. kapitola „The Live Creature and „Ethereal Things“, s. 20–34.

<sup>50</sup> R. Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, viz výše, s. 6–7.

<sup>51</sup> Tamtéž, s. 7.

logické vrstvy, která není vlastní pouze umělců, jejíž platnost Dewey, podle mého názoru, naopak rozšiřuje i mimo umění, např. do oblasti běžných, na první pohled obyčejných činností.<sup>52</sup>

Nabízejí se tedy dvě možnosti. Buď se pro Deweyho hranice mezi estetickým a mimoestetickým kryje (stojí a padá) s předělem mezi uměním a neuměním, jak předpokládá Shusterman, a znovunastolení kontinuity mezi uměním a životem ruší funkční distinkci mezi estetickou a mimoestetickou oblastí. Nebo Dewey naopak rozšiřuje platnost rozlišení mezi estetickým a mimoestetickým, jak hodlám argumentovat já, i mimo aktuálně ustavené hranice světa umění a tím teprve nastoluje požadovanou kontinuitu. Pokud platí druhá možnost, stává se pro Deweyho rozlišení mezi estetickým a mimoestetickým nástrojem znovunastolení kontinuity mezi uměním a životem, a nikoli překážkou, kterou je třeba při hledání této kontinuity odstranit.<sup>53</sup>

Domnívám se totiž, že v Deweyho koncepci se setkáváme s případem kontrastu dvou základních druhů činností, estetické a mimoestetické, aniž by tím docházelo k diskontinuitě mezi oblastí uměleckou a mimouměleckou. Proč tento problém nazývám vnější? Vnější jej nazývám z toho důvodu, že volba mezi uvedenými alternativami se týká vztahu Deweyho koncepce vůči celkové tradici moderní estetiky, zejména vůči jejímu klíčovému pojmu, ideji nezainteresovanosti jako definičním, rozlišujícím rysu estetické a mimoestetické oblasti. Ve zbývajících dvou částech se pokusím ukázat, že Dewey nestojí vůči estetické tradici a jejímu základnímu pojmu v přímé opozici, nýbrž že se tento pojem pokouší ve své koncepci rekonstruovat tím, že jej reinterpretuje z hlediska své kritiky dualistického dědictví moderní filosofie.

Vraťme se však spolu s Shustermanem do nedávné minulosti. Příkladem zatvrzelého hájení kompartmentální koncepce umění jsou pro něj zejména analytičtí estetikové, kteří se podle Shustermana zdráhají či přímo odmítají, v protikladu k Deweyho tezi o organickém základu umělecké tvorby i recepce, „ztotožňovat estetické kvality s přírodními, nebo je dokonce pokládat za logicky obsažené v přirozených percepčních vlastnostech“.<sup>54</sup> Shusterman v této souvislosti připomíná mj. vlivný článek Franka N. Sibleyho „Estetické pojmy“,<sup>55</sup> v němž jeho autor dospěl k provokativní a dodnes diskutované tezi o nedefinovatelnosti estetických pojmů, resp. o jejich neredukovatelnosti na pojmy označující „přirozené percepční vlastnosti“, tzn. vlastnosti, k jejichž rozlišování nám stačí přirozené smyslové vnímání a inteligence. Na první pohled se zdá, že se v tomto případě setkáváme s jednoznačným dualismem umění a života, s bariérou mezi „přirozenými schopnostmi“ a schopnostmi „nadpřirozenými“.

Nehodlám na tomto místě obhajovat Sibleyho tezi ani analytickou estetiku obecně. Nicméně rád bych upozornil na jisté interpretační nebezpečí. O skutečnosti, že analytická filosofie i estetika pohlížela na Deweyho snahy na poli filosofie umění s uctivým despektem, není sporu.<sup>56</sup> Přesto právě Sibley tvoří zajímavou výjimku v jinak takřka uniformním zaměření analytických estetiků na problémy spojené s (od ostatního života odděleně

<sup>52</sup> Tamtéž.

<sup>53</sup> Tuto možnost se pokusím podrobněji ukázat v poslední, čtvrté části této studie.

<sup>54</sup> R. Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, viz výše, s. 7.

<sup>55</sup> F. N. Sibley, *Aesthetic Concepts*, in: F. N. Sibley, *Approach to Aesthetics: Collected Papers on Philosophical Aesthetics*, eds. J. Benson; B. Redfern; J. R. Cox, Clarendon Press, Oxford 2006, s. 1–23.

<sup>56</sup> Viz poznámku 8.

chápaným) uměním. Vždyť dvě z nejdiskutovanějších koncepcí vzniklých na poli analytické estetiky v posledním půlstoletí – pojem „světa umění“ Arthura C. Danta a institucionální teorie umění George Dickieho – ve svých ústředních pojmech více než dobře exemplifikují uzavřené prostory (*compartments*), v jejichž samozřejmém předpokladu (a nikoli v jejich definici) vězí podle Deweyho hlavní problém.<sup>57</sup>

Sibley vycházel z intuitivně srozumitelného a v naší běžné jazykové praxi známého rozlišení mezi estetickými a mimoestetickými pojmy. Při evokaci těchto dvou způsobů jazykového chování si Sibley všímá převážně prostředí kritiky a hodnocení umění, přesto, skoro až v Deweyho duchu, zdůrazňuje, že oba typy používání jazyka nejsou spojeny s žádnou specifickou sociální skupinou ani s žádnou zvláštní institucí. Distinkce mezi estetickým a mimoestetickým prochází podle Sibleyho napříč celou naší jazykovou praxí. Estetické pojmy podle něj používáme „nikoli pouze v případě uměleckých děl, nýbrž velmi často i v rozhovorech v každodenním životě“.<sup>58</sup>

Pro náš účel je však důležité, v jaké podobě Sibley formuluje svou známou negativní tezi. Podle Sibleyho při zdůvodňování našich estetických soudů velmi často odkazujeme k mimoestetickým vlastnostem, tedy k vlastnostem, jež lze snadno a jednoznačně identifikovat tak, jako lze poukázat k místu, barvě, všeobecně rozpoznatelnému zobrazenému významu apod. Estetické vlastnosti, k nimž odkazujeme estetickými pojmy, jsou tedy podle Sibleyho poněkud unáhleného závěru ontologický *závislé*, emergentní či chcete-li supervenientní na vlastnostech mimoestetických. Pokud prokopnu obraz, nezměním pouze jeho mimoestetické vlastnosti, nýbrž i jeho vlastnosti estetické.<sup>59</sup> Mimoestetické vlastnosti jsou v tomto smyslu pro existenci vlastností estetických nezbytné, každá změna na rovině mimoestetických vlastností se tak či onak projeví na rovině vlastností estetických. Přesto nelze, jak Sibley postupně zjišťuje, z výskytu na údajně základnější rovině vlastností mimoestetických dedukovat ani generalizovat ty estetické.

V tomto zjištění spočívá provokativnost Sibleyho tvrzení. Zatímco aplikaci mimoestetických pojmů lze podle Sibleyho formulovat pomocí nutných a postačujících podmínek či volnější formou řízenosti v tom smyslu, že existuje určitý výčet rysů, které zaručují, zvyšují pravděpodobnost nebo vylučují aplikaci mimoestetického pojmu, v případě estetických pojmů žádný takový soubor předchůdných mimoestetických vlastností stanovit nelze. Jinými slovy, neexistují žádné mimoestetické vlastnosti, které by fungovaly jako podmínky užití estetických pojmů, a přesto jsou slova jako krásný, jedinečný, fádní, vznešený atd. důležitou a srozumitelnou součástí našich každodenních – nejen umělecko-kritických – rozprav.

Z Deweyho hlediska je na Sibleyho přístupu nepochybně co kritizovat. Nejsem si však jistý, že Shusterman v tomto případě míří na správný terč. Přesněji řečeno, nedomnívám se, že Shustermanova identifikace předělu mezi uměním a životem v Sibleyho hlavním rozlišení mezi estetickými vlastnostmi (k jejichž rozpoznání je třeba vkusu) a mimoestetickými vlastnostmi (k jejichž rozpoznání není třeba vkusu), tedy rozlišení, které se vzta-

<sup>57</sup> Srov. A. Danto, Svět umění, in: T. Kulka; D. Ciporanov (eds.), *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2010, s. 95–111; G. Dickie, Co je umění? Institucionální analýza, in: T. Kulka; D. Ciporanov (eds.), *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2010, s. 113–132.

<sup>58</sup> F. N. Sibley, *Aesthetic Concepts*, viz výše, s. 2.

<sup>59</sup> Za příklad děkuji Tomáši Kulkovi.

huje na neřízenost, resp. řízenost pravidly v uvedeném smyslu, je tím *pravým dualismem*, který je zde třeba odstranit. Který je tedy ten pravý?

Jak zmiňuje Shusterman, umění, či spíše estetická kvalita vůbec se podle Deweyho ve svém zárodku nachází v každé tvořivé zkušenosti. Jejím základem je, jak již bylo řečeno, neustále probíhající proces více či méně rytmizovaných interakcí mezi aktivním, sebeutvářejícím se organismem a jeho prostředím. Deweyho „živé stvoření“ se tedy setkává s přírodou nikoli v podobě hotové, netečně vyčkávací hmoty, nýbrž v kvalitativních událostech – znepokojivých či uspokojivých –, jež jsou ontologicky primární, nikoli sekundární či odvozené. „Svět, v němž bezprostředně žijeme, v němž o něco usilujeme, dosahujeme úspěchu, v němž býváme i poraženi, je v prvé řadě kvalitativním světem. Usilujeme, trpíme a radujeme se z věcí v jejich kvalitativních určeních,“ píše ve své studii „Kvalitativní myšlení“ Dewey.<sup>60</sup>

To znamená, že příroda je *primárně* vybavena těmito emocionálními kvalitami, je procesem, v němž je poznávající (či zakoušející) vždy již – skrze tato kvalitativní uchopení či rozlišení – zahrnut. Tato rovina je pro Deweyho základnější, tzn. je tu dříve, než může dojít k potenciálnímu rozlišení primárních (absolutních, protože matematizovatelných) a sekundárních (relačních, protože pouze empirických) kvalit, na nichž prostřednictvím svého předpokladu ontologické závislosti estetických vlastností na vlastnostech mimoestetických ne zcela přesvědčivě staví svůj argument Sibley.<sup>61</sup>

Sibleyho analýza logických možností, jimiž by se dala uchopit naše běžná jazyková praxe týkající se estetických pojmů, je, viděno z Deweyho hlediska, stejně jako celá subjekt-predikátová výroková logika, příliš zatížena pojmem „vlastnosti“. Tento pojem je totiž podle Deweyho příliš svázán s jazykem atribuce či klasifikace. Z takového hlediska je „předmět, dán – naprosto nezávisle na myšlení – a poté k tomu, co je dáno, myšlení přidává další určení nebo dané zařazuje do předem hotových (*ready-made*) tříd věcí“.<sup>62</sup> Myšlení, natož teorie, nedostává za takového předpokladu žádný prostor pro poznání předmětu jakožto integrálního rozvinutí a rekonstrukce předmětu: „Myšlení se tím v důsledku vylučuje z jakékoli účasti na určení předmětu poznání a nechává si pouze předkládat (ať už atributivně či klasifikačně pojímané) výsledky již dosaženého poznání, a to odděleně od metody, kterou jich bylo dosaženo.“<sup>63</sup>

<sup>60</sup> J. Dewey, *Qualitative Thought*, in: J. A. Boydston (ed.), *The Collected Works of John Dewey. Later Works 1925–1953. Vol. 5, 1929–1930*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1984, s. 243.

<sup>61</sup> Omezená přesvědčivost spočívá v Sibleyho dle mého názoru unáhleném argumentačním kroku. Sibley v počátcích svého zkoumání uvádí: „Abychom podpořili svou aplikaci estetických pojmů, často odkazujeme k rysům, jejichž zmínka zahrnuje jiné estetické pojmy [...]. Ale často také, když aplikujeme estetické pojmy, vysvětlujeme své důvody odkazem k rysům, jejichž rozpoznání nezávisí na výkonu vkusu.“ Z tohoto pozorování však Sibley vzápětí vyvozuje, že „pokud není vysvětlení tohoto druhu [tj. druhá z výše uvedených variant, pozn. O. D.] poskytnuto, je legitimní takové vyžadovat nebo hledat“ (kurziva O. D.). F. N. Sibley, *Aesthetic Concepts*, viz výše, s. 3. Cíli z generalizace určitého vzorku našich souzení je zde bez dalšího zdůvodnění vyvozeno univerzálně platné tvrzení ohledně ontologické závislosti estetických vlastností na těch mimoestetických, a navíc obecně platný nárok vyžadovat vysvětlení primárně v tomto smyslu.

<sup>62</sup> J. Dewey, *Qualitative Thought*, viz výše, s. 243. Sibley nakonec ve své pozdní poznámce o vkusu dospívá k velmi podobnému náhledu. Srov. F. N. Sibley, *About Taste*, in: F. N. Sibley, *Approach to Aesthetics: Collected Papers on Philosophical Aesthetics*, eds. J. Benson; B. Redfern; J. R. Cox, Clarendon Press, Oxford 2006, s. 52–53. Za tuto připomínku děkuji Štěpánu Kubalíkovi.

<sup>63</sup> Tamtéž, s. 245.

Pro Deweyho má opomíjení kvalitativních objektů a ohledů pro myšlení závažné důsledky. Myšlení a poznání je tím redukováno na pouhé třídění věcí, na jakousi kognitivní byrokracii. Tato redukce poznání pouze na to, pro co lze nalézt již ustavená pravidla třídění, tedy již existující pojem, jinými slovy, co lze určit či pevně epistemicky fixovat, nejenže opomíjí zásadní otázku, odkud se pravidlo jako takové vůbec bere, ale má podle Deweyho závažné důsledky i mimo oblast poznání: „V estetických záležitostech, v morálce a v politice je důsledkem tohoto opomíjení buď odmítnutí (přínejmenším implicitní) jejich logického založení, nebo, při snaze přivést je pod přijaté logické kategorie, zbavení se jejich charakteristického významu – procedura plodící mýtus ‚ekonomického člověka‘ a redukci estetiky a morálky, mají-li vůbec být intelektuálně pojímány, na kvazimatematické předměty.“<sup>64</sup>

Ve zkratce řečeno, nebezpečí, před nímž Dewey varuje, se o tři dekády později stává Sibleyho explicitním, tolik diskutovaným závěrem. Estetické pojmy se Sibleymu ukazují, při jeho snaze přivést je pod etablované logické kategorie, jako neřízené pravidly, a to ve smyslu naší schopnosti určit takový výčet mimoestetických rysů, které by zaručily, zvýšily pravděpodobnost, nebo vyloučily aplikaci mimoestetického pojmu. Tento závěr by byl zcela nezajímavý, pokud by nebylo zároveň evidentní, že užívání estetických pojmů musí být otázkou uplatnění nějakého pravidla, neboť jinak bychom upřeli jakoukoli racionalitu nejen rozsáhlé oblasti našeho jazykového chování, nýbrž také nejrůznějším institucím, jimž v něm obsažené distinkce dávají vzniknout, zejména pak instituci umění.

Samotný Sibleyho závěr, podle něhož estetické pojmy nejsou řízeny pravidly ve smyslu výše uvedené ontologické závislosti, tedy ve smyslu dualistického předpokladu závislosti estetických vlastností na těch mimoestetických, lze tudíž číst jako nezamýšlené rozpoznání a přiznání určitých limitů tohoto předpokladu. Otevírají se zde dvě možnosti. Na jedné straně snaha přivést za každou cenu tyto neposlušné, iritující estetické pojmy alespoň částečně pod etablované logické kategorie, pod kuratelu epistemicky fixovatelného, jednoznačně objektivního poznání. Dodnes trvající a nedořešená diskuse v rámci analytické estetiky nad Sibleyho článkem nedává této možnosti příliš nadějí.<sup>65</sup> Na druhé straně je tu možnost přiznat těmto pojmům vlastní logiku, logiku souzení bez přítomnosti již etablovaného pojmu či pravidla, logiku, jejíž rozpoznání, a nikoli vytěsnění vyjevuje problematičnost hluboko v moderní filosofii zakořeněných dualismů, jakým je např. dualismus subjektu a objektu a z něj odvozené rozlišení primárních a sekundárních vlastností.

Ti, kteří termín „logika“ v estetických záležitostech odmítají, píše s ozvěnou Deweyho intencí v šedesátých letech minulého století Stanley Cavell, reagují na určitou „arbitrárnost“ v rozpoznávání estetických kvalit a vlastností. Zároveň podle Cavella předpokládají, že „logika“ je postupem, jak dospět k přesvědčení takovým způsobem, že každý, kdo bude následovat příslušný argument, musí, pokud v něm neshledává nějaké zásadní potíže, *akceptovat závěr*, souhlasit s ním.“<sup>66</sup> Tedy ideálně na základě nutných a postačujících podmínek aplikace. Přesto je podle Cavella rozsah racionálního zdůvodňování mnohem širší než jen konstantní a zcela neutrální způsob potvrzování či ospravedlnění, který ty, kdo jsou kompetentní, vede k identickému závěru. Pokud našemu estetickému,

<sup>64</sup> Tamtéž.

<sup>65</sup> Srov. E. Brady; J. Levinson (eds.), *Aesthetic Concepts: Essays after Sibley*, Clarendon Press, Oxford 2001.

<sup>66</sup> S. Cavell, *Aesthetic Problem of Modern Philosophy*, in: S. Cavell, *Must We Mean What We Say? A Book of Essays*, Cambridge University Press, Cambridge 1976, s. 94.



etickému nebo politickému souzení nechceme upřít racionalitu, zkusme pracovat s širším významem pojmu „logika“, navrhuje Cavell, pro který jsou základními definičními rysy možnost určitého vzorce (*pattern*) a *souhlasu* (*agreement*).<sup>67</sup>

Sibleyho označení schopnosti soudit, aniž by při tom docházelo k aplikaci pravidla, termínem „vkusu“ je navzdory význačnosti historicky adekvátní. Jedná se o zřetelný návrat, jak zdůrazňuje i Shusterman, ke Kantovi, resp. k druhému paragrafu „Analyticky krásná“.<sup>68</sup> Jak známo, Kant ve třetí *Kritice* přichází s pojmem „soudnosti“ jako označením pro samostatnou „vyšší poznávací schopnost“, řídicí se svým vlastním principem. Soudnost jako taková je pro Kanta „schopnost myslet to, co je zvláštní, jako zahrnuté pod obecným“.<sup>69</sup> Aby však nově rozlišil samostatný výkon této schopnosti, je Kant nucen zavést distinkci mezi „určující soudností“, jakožto schopností, která podřazuje to, co je zvláštní, pod obecné (pravidlo, princip, zákon), je-li toto obecné dáno, a „soudností reflektující“, která je činná v případech, kdy je dáno pouze ono zvláštní.<sup>70</sup> Rozmanitost přírody podle Kanta natolik přesahuje naše schopnosti pojmového určení, že aby bylo poznání vůbec možné, je potřeba uvažovat i možnost souzení v situacích, kdy se nám z hlediska naší schopnosti rozpoznání partikulárního jako konkrétního výskytu něčeho obecného ono obecné nedostává.

Jedním z případů uplatnění této reflektující soudnosti je potom estetická soudnost, a jedním z případů uplatnění estetické soudnosti je i soud o kráse, resp. „čistý soud vkusu“. Pro Kanta zde vyvstává otázka, jak založit obecnou platnost tohoto druhu souzení, neboť bez možnosti podřadit posuzovaný předmět pod obecné zůstává evidence, na jejímž základě v takových případech posuzujeme, veskrze subjektivní. Jedním z určujících kritérií se tu pro Kanta stává nezainteresovanost, tedy nezávislost takového souzení na „představě existence nějakého předmětu“.<sup>71</sup>

V Kantově smyslu to znamená „očištění od“ či nezávislost na smyslové žádosti a pojmovém určení posuzovaného předmětu. Na rozdíl od libosti, kterou nám mohou přinést smysly skrze uspokojení nějaké smyslové žádosti či touhy, a na rozdíl od libosti plynoucí z naplnění nějakého vnitřního či vnějšího účelu – který však předpokládá pojem tohoto účelu –, plyne libost, která je základem soudu o kráse, pouze z ní samé. Jinými slovy, tato libost není určena ani „zájmem smyslů“, ani „zájmem rozumu“, a je tudíž charakterizována jako „bezzájmová“.

Shusterman oprávněně upozorňuje na skutečnost, že Kant tento rozlišující rys estetické soudnosti integrálně zasazuje do své dualisticky založené metafyzické konstrukce. Na čem je totiž založena obecná platnost estetického souzení? Garantem obecné shody se stává univerzální dispozice skrytá hluboko v každém subjektu, tj. určité nastavení „vyšších poznávacích schopností“, jehož adekvátní fungování je umožněno tehdy, jsou-li splněny určité podmínky možné „estetické zkušenosti“, mj. právě absence jakéhokoli zájmu ve výše uvedeném smyslu. Skutečná, přirozená shoda ve vkusovém souzení je tedy zajištěna, jak poznamenává Shusterman, pouze předpokladem určité shody na vyš-

<sup>67</sup> Tamtéž.

<sup>68</sup> Viz I. Kant, *Kritika soudnosti*, OIKOYMENH, Praha 2015, s. 46–47.

<sup>69</sup> Tamtéž, s. 23.

<sup>70</sup> Tamtéž.

<sup>71</sup> Tamtéž, s. 46.

ší rovině abstraktního „nadsmyslového substrátu“ takové přirozenosti.<sup>72</sup> Jak jsem však uvedl výše v souvislosti se Sibleyho zkoumáním „údajné nedefinovatelnosti estetických pojmů“,<sup>73</sup> dualismus může být jeden problém a minimální vymezení estetického a mimoestetického problém druhý. Jinými slovy, stále se lze ptát, zda je idea nezainteresovanosti fatálně spojena s dualistickou metafyzikou „vyšších a nižších poznávacích mohutností“, zda nemůže fungovat i v nedualisticky pojatých metafyzikách či filosofických koncepcích.

Shusterman zde ovšem pádně poukazuje na související potíž, která v důsledku odkrývá pravý kořen otázky po hloubce, a tedy i závažnosti Deweyho pokusu o rekonstrukci toho, jak přemýšlíme a mluvíme o umění. Pokud je nezainteresovanost definována jako „lhostejnost“ vůči „představě existence předmětu“, jako obecně sdílená, univerzální schopnost zaujmout takto očištěný postoj ke světu, přichází dříve či později otázka, kdo si může dovolit být nezainteresovaný.<sup>74</sup> Kdo si může dovolit luxus zabývat se pouze jevíci se formou předmětu bez jakéhokoli zřetele k jeho užitečnosti, ptá se Shusterman. Nabízející se odpověď rozhodně nepotvrzuje univerzalistické hledisko: „Zjevně pouze ti, kteří mají klid, volno a možnosti tak činit, ti, jejichž žádosti a potřeby jsou adekvátně uspokojeny, ti, kteří si kulturně osvojili nepřirozený estetický postoj oddělenosti od potřeb, [kteří si osvojili] zaujetí spíše formou než obsahem, stručně řečeno, ti, kteří jsou socioekonomicky a kulturně privilegovaní.“<sup>75</sup>

Pokud rozpoznáme, tvrdí Shusterman, že Kant prostřednictvím svého ústředního pojmu, který odlišuje estetickou praxi od mimoestetické, využívá příklady figur, jež zdůrazňují souvislost vkusu se sociokulturním zvýhodněním, nejví se již estetický postoj jako přirozený, univerzální a nezainteresovaný, nýbrž jako umělý, sociálně rozlišující a navíc – pro tuto svou sociálně stratifikační roli – jako maskovaně zainteresovaný. Jeho údajná přirozenost a univerzalita se podle Shustermana odhaluje jako tendenční filosofický úskok, zakrývající svou pravdivou tvář pouhého sociokulturního předsudku.<sup>76</sup>

Jak se toto dědictví moderní estetické teorie jeví z Deweyho hlediska? Za prvé, víme, že pro pragmatickou filosofii umění není legitimní vyvozovat univerzálně platná tvrzení z historických a sociálně založených jednotlivostí. Za druhé, Dewey si velmi dobře uvědomoval souvislost mezi kompartmentálními tendencemi moderní společnosti a sklonem moderní filosofie neoprávněně vytknout určitá historicky vzniklá a sociálně založená rozlišení před závorku možné transformace jako všeobecně platné, univerzální

<sup>72</sup> R. Shusterman, Of the Scandal of Taste: Social Privilege as Nature in the Aesthetic Theories of Hume and Kant, *The Philosophical Forum*, roč. 20, 1989, č. 3, s. 223.

<sup>73</sup> Termín Tomáše Kulky. Srov. T. Kulka, *Umění a kýč*, Torst, Praha 2014, s. 237–241.

<sup>74</sup> R. Shusterman, Of the Scandal of Taste: Social Privilege as Nature in the Aesthetic Theories of Hume and Kant, viz výše, s. 224.

<sup>75</sup> Tamtéž. Tato kritická perspektiva je základem přístupu, který je patrně nejvíce spojován s kritikou sociologií Pierra Bourdieua a jeho slavnou knihou *La Distinction*, tedy se „sociální kritikou vkusové soudnosti“ z konce sedmdesátých let minulého století. Je třeba přiznat, že Bourdieu a Dewey sdílejí některé důležité vhledy týkající se vzniku a důsledků kompartmentální koncepce umění, nicméně v samotném vztahu k jádru (např.) Kantova pojetí vkusové soudnosti, tj. k ideji „nezainteresovaného zalíbení“, se, jak se snažím mj. doložit ve čtvrté části, ostře rozcházejí. Srov. P. Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Routledge, London 1984; nebo P. Bourdieu, Historický původ čistého estetického, in: T. Kulka; D. Ciporanov (eds.), *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2010, s. 325–341.

<sup>76</sup> R. Shusterman, Of the Scandal of Taste: Social Privilege as Nature in the Aesthetic Theories of Hume and Kant, viz výše, s. 224–225.

principy. V tomto světle se idea nezajímavosti jeví jako ideální ztělesnění těchto omylů či nešvarů.

Podle Shustermana je Deweymu toto tradiční hledisko, zčásti dobře míněné,<sup>77</sup> a přesto v konečném důsledku škodlivé, cizí. Omylem kantovské tradice mělo být z Deweyho hlediska přesvědčení, „že pokud umění nemá žádnou zvláštní, identifikovatelnou funkci, kterou by mohlo plnit lépe než cokoli jiného, lze jej obhájit pouze tvrzením, že nemá žádné použití a funkci, ale pouze čistou vnitřní hodnotu“.<sup>78</sup> Historickým klíčem k rozluštění příčin kompartmentalizace života a umění se tedy podle Shustermanova čtení Deweyho estetické teorie stává idea nezajímavosti. Pokud je umění definováno prostřednictvím estetického postoje, jak shrnuje Richard Shusterman v rozhovoru se Suzi Gablikovou, tedy prostřednictvím myšlenky „nezajímavé, distancované, formální kontemplance světa a uměleckého díla“, přijímáme tím skrytý elitismus, neboť „tuto nezajímavou, formální perspektivu mohou zaujmout pouze někteří lidé“.<sup>79</sup> Touto cestou jen stvrzujeme sociálně konstruovanou a filosoficky legitimizovanou hradbu mezi světem umění a světem obyčejných lidí. Nelze než přitakat, že přijetí takovéto „ideologie estetická“ by bylo Deweyho základním intencím nejen cizí, nýbrž zcela protikladné.

#### IV. Vnitřní problém: kontrast bez diskontinuity

Pokud jde o Deweyho explicitní vztah k výše uvedenému tradičnímu či kantovskému pojetí estetická a ideji nezajímavosti, domnívám se, že Shustermanem zdůrazňovaná opozice vůči těmto kantovským základům není jediným oprávněným interpretačním hlediskem. Vůči tomuto čtení se nyní pokusím nabídnout alternativu. Dovolím si začít zprostředkovanou evidencí. V předmluvě ke své knize *Dynamika umění* píše jeden z významných procesuálních filosofů a pokračovatel především Whiteheadova, ale i Deweyho díla Andrew Paul Ushenko následující věty:

Estetická zkušenost stojí v kontrastu k mimoumělecké lidské zkušenosti přírody (*human experience of nature*), přesto však mezi nimi není diskontinuita. Mohu zmínit Johna Deweyho jako svého předchůdce, který si byl tohoto principu již dávno vědom. Jednou jsem před Deweym vyjádřil domněnku, že jeho důraz na kontinuitu mezi životem a uměním neodpovídá faktu, že estetická zkušenost je nezajímavá, tzn. [že je] indiferentní vůči praktickým ohledům. Dewey odpověděl, že jeho pojetí „estetické zkušenosti“ (*an aesthetic experience*), jak je definováno v [knize] *Umění jako zkušenost*, je zamýšleno tak, aby dostalo obojímu, kontinuitě mezi životem a uměním i rozlišující kvalitě toho, co je završeno samo v sobě (*of being completed in itself*), která vyděluje umění z pole praktických transakcí.<sup>80</sup>

<sup>77</sup> Idea nezajímavosti a estetického postoje sehrála podle Shustermana významnou a pozitivní roli v rámci procesu ochrany a emancipace autonomního umění v časech „nemilosrdně dominantního utilitárního myšlení“ v počátcích industrializace či moderní doby vůbec. Tato myšlenka měla ve své době osvobodit lidské tvoření od určitých společenských omezení, sama se však postupem času, tvrdí Shusterman, stala omezením. Viz R. Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, viz výše, s. 8–9.

<sup>78</sup> Tamtéž, s. 9.

<sup>79</sup> S. Gablik, *Breaking Out of the White Cube: Richard Shusterman*, in: S. Gablik, *Conversations before the End of Time*, Thames and Hudson, London 1995, s. 252.

<sup>80</sup> A. P. Ushenko, *Dynamics of Art*, Indiana University Press, Bloomington 1953, s. 12.

Na podporu svého tvrzení odkazuje Ushenko na Deweyho slova ze třetí kapitoly knihy *Umění jako zkušenost*, v nichž autor tvrdí, že „estetické není žádný rušivý element přicházející zvnějšku zkušenosti, ať už v podobě zahálčivého požitku nebo transcendentní ideality, nýbrž že se jedná o projasněné a zvýšené rozvinuté rysy, které náleží každé normální završené zkušenosti“.<sup>81</sup> Tuto skutečnost Dewey pokládá za jediný spolehlivý základ, na němž lze vystavět estetickou teorii.

Lze tedy připustit možnost, že Deweyho záměrem bylo pojmut prostřednictvím jedné teorie oba antinomické rysy. Za prvé, hledanou kontinuitu umění a života, kdy umění není chápáno jako cosi přicházejícího z vnějšku sociálně konstituované reality, ale je pojímáno jako kvalita, která skrzskrz proniká a je exemplifikována rozmanitým souborem lidských činností, jež nazýváme každodenním životem. Za druhé, rozlišující charakter této kvality, který umění zároveň činí výjimečným, takže je v tomto směru snadno pojímáno jako cosi existujícího mimo rámec běžných každodenních činností, či dokonce jako cosi, co je ve své tvorbě a recepci podmíněno pozastavením, neutralizací či vykročením mimo rámec těchto činností.

Jedna a ta samá kvalita by měla být na jedné straně momentem propojení mezi uměním a životem a na straně druhé něčím, co vysvětluje výjimečnost uměleckých děl. Přítomnost tohoto rozporu v Deweyho pojetí vytváří jisté napětí, nicméně jak dokládá Ushenkovo svědectví stejně jako samotná Deweyho slova, nejedná se o inkonzistenci způsobenou *nereflektovaným* pozůstatkem starší estetické teorie uvnitř ambiciózního pokusu o založení nové „teorie o uměleckých dílech“.

„Napětí“, jak v jiné souvislosti poznamenává Casey Haskins, nemusí nutně znamenat „kontradikci“. Ovšem pouze tehdy, pokud to, co ve filosofickém myšlení schází, není logická konzistence, nýbrž vysvětlení. Otázku po takovém vysvětlení nazývám vnitřním problémem a pokusím se následně předložit návrh, který, na rozdíl od jiných, nenachází u Deweyho prosté odmítnutí ideje nezajímavého zalíbení coby hlavního viníka postupné kompartmentalizace umění a života. Naopak, navržené čtení nachází u Deweyho pokus o využití této ideje za účelem *překonání* předělu mezi životem a uměním.

Základním předmětem Deweyho kritiky byly, jak jsem již zmínil výše, různé formy dualismů hluboce zakódované do západního filosofického myšlení – polarizované chápání vztahu ducha a hmoty, mysli a těla, či, na nejobecnější rovině, subjektu a objektu. Hlavním nástrojem překonání subjekt-objektového rozštěpu se pro Deweyho stává pojem zkušenosti. Na rozdíl od zkušenosti ve smyslu prožitku, čehosi efemérního, prchavého, „ryze subjektivního“, oživuje Dewey, jak připomíná ve svém výkladu deweyovského pojetí zkušenosti Lawrence Haworth, starší, aktivní význam tohoto termínu. Oproti aspektu zkušenosti, kterou jako trpné subjekty zakoušení pouze „máme“ (*having experiences*), je pro Deweyho důležitější aktivní rys zkušenosti, kterou „činíme“ (*making experiences*). Zkušenost tak primárně odkazuje nikoli k subjektu zakoušení, nýbrž k situaci, v níž se takové zakoušení děje, tzn. k situaci, v níž dochází k základní a zakládající interakci organismu s prostředím, a tedy k *události* tohoto zakoušení: „V Deweyho smyslu zkušenost

---

<sup>81</sup> J. Dewey, *Art as Experience*, viz výše, s. 46.

odkazuje k propojení událostí, buď k něčemu, co se děje v důsledku čehosi vykonaného, nebo k něčemu, co je vykonáváno v důsledku toho, co se událo.<sup>82</sup>

Zkušenost, ať už lidská či přírodní, tedy povstává z nikdy nekončícího, kontinuálně probíhajícího procesu rytmizovaných interakcí mezi aktivním a sebeutvářejícím se, tzn. *intelligentním* organismem a prostředím. Pokud je však zkušenost interakcí, nepředpokládá vždy již ustavené interagující elementy, tedy subjekt a objekt této interakce? Odpověď spočívá v Deweyho obrácení perspektivy, resp. ve vložení těchto dvou fází do procesu neustálé, vzájemné transformace, jak jsem naznačil již v souvislosti se Sibleyho analýzou estetických pojmů. Jakákoli smysluplná zkušenost (*an experience*), v běžném životě tolik odlišná od přetržitého a nesouvislého proudu zakoušení, je podle Deweyho „výsledkem, znakem i výtěžkem interakce organismu a prostředí, která, pokud je završena, je transformací interakce v participaci a komunikaci“.<sup>83</sup>

Primární je tedy proces, kontinuita prostředků a cílů, akcí a reakcí, zakoušení a konání (*undergoing and doing*), z něhož se objektivizovatelné entity, jako jsou organismus a prostředí, teprve vynořují. Nejedná se však o proces ve smyslu nahodilého či chaotického dění bez vnitřního impulzu, beze směru, nýbrž o proces uspořádaný. Proces, který není vynucen pouhým přizpůsobením se vnějšímu impulzu, nýbrž proces, který sám v sobě impulz nachází, který sám generuje energii i vektor svého završení. Zkušenost (*an experience*) není jakýmkoli děním v rámci situace, je *výsledkem, znakem i výtěžkem* interakcí mezi organismem a jeho prostředím obsažených v dané situaci.

Vědomí, mysl, intelligence nevstupují do situace zvnějšku, ale rodí se uvnitř dynamického dění v rámci této situace. Jakým způsobem se z takového hlediska jeví samo vnímání? Na nejméně rozlišeném stupni se podle Deweyho nacházejí instinktivní potřeby. Jedná se o rovinu nejustálenějších biologických, předreflexivních interakcí organismu s prostředím. Na této rovině interakcí dýcháme, červenáme se, pocítujeme hlad, žízeň apod. Instinkty jsou však podle Deweyho „příliš ukvapené“, aby se staraly o okolní vztahy, aby reflektovaly, přispívaly a rozšiřovaly uvědomování si situace, v níž se organismus nachází. Mnohé impulzy, jichž si nejsme samostatně vědomí, jsou však zdrojem, kořenem vědomého zaměření. Primitivní potřeba je naší základní vazbou k objektům a vnímání se podle Deweyho rodí, když „zájem o objekty a jejich kvality přináší organický požadavek po vztahu k vědomí“ (*attachment to consciousness*).<sup>84</sup>

Jak takovému nedualisticky chápanému „vztahu k vědomí“ rozumět? Podívejme se, jak podle Deweyho takové vědomé, význam uchopující zaměření vzniká. Děje se tak vždy v rámci interakce, uvnitř určitého jednání, jehož je význam kvalitou. Jedná se však o specifické jednání: o „kooperativní [jednání], v němž odpověď na čin druhého zahrnuje souběžnou odpověď na věc vstupující do jeho jednání a stejně je tomu na obou stranách“.<sup>85</sup> Takto se podle Deweyho konstituuje inteligibilita, tedy *význam* činů a věcí: „Mít schopnost vstupovat (*engage*) do takovéto aktivity znamená inteligenci. Intelligence

<sup>82</sup> L. Haworth, *The Deweyan View of Experience*, in: M. H. Mitias (ed.), *Possibility of Aesthetic Experience*, Martinus Nijhoff Publishers, Dordrecht 1986, s. 80.

<sup>83</sup> J. Dewey, *Art as Experience*, viz výše, s. 22.

<sup>84</sup> Tamtéž, s. 255–256.

<sup>85</sup> Tamtéž.

a význam jsou přirozenými důsledky zvláštní podoby, kterou získává interakce v případě lidských bytostí.<sup>86</sup>

Je přece absurdní, domnívá se Dewey, že by situace tvorby i vnímání uměleckých děl nebyla z obecného hlediska případem výše popsaného procesu, že by nezahrnovala předpokládanou potřebu, touhu, afekt a jednání, jež jsou předpokladem každé percepcce.<sup>87</sup> Na druhé straně se zdá, že právě pro tyto tělesné, participační, interaktivní, afektivní rysy každého skutečného vnímání je Deweyho přístup od počátku v protikladu s představou jakéhokoli „nezajímavého“, „ryze kontemplativního“ zaměření pozornosti, jež je vykonáváno výhradně pro ně samo, vyvázané ze sítě biologických a praktických interakcí, tedy zájmů. Dewey však vzápětí tento idiom tradiční estetiky vrací zpět do hry a prohlašuje, že „vnímání, které se děje pro ně samo (*occurs for its own sake*), je plnou realizací všech součástí našeho psychologického bytí“.<sup>88</sup>

Jak Dewey pojímá takové „vnímání dějící se pro ně samo“? Pojímá jej jako specifickou modalitu vnímání, v níž není „osloven“ pouze zrak, sluch či imaginace, jak se často děje, je-li důvodem tohoto oslovení nějaký specializovaný, úzce zaměřený účel. Pro modalitu takového „plně realizovaného“ vnímání je charakteristická rovnováha, vyrovnanost. „Pokud světlo stimuluje pouze oko, zkušenost [světla] je slabá a chudá. Když je však tendence obrátit zrak i hlavu absorbována do mnohosti dalších impulzů a spolu s nimi se stává součástí jednoho aktu, všechny impulzy jsou drženy ve stavu vyrovnanosti (*equilibrium*). Najednou nastává vnímání zvláštního druhu a to, co je vnímáno, je nabito hodnotou,“ píše Dewey.<sup>89</sup> Ptejme se však dále, jaká situace, jaká situační konstelace umožňuje, aby vnímání překročilo jednorozměrná, jednoúčelová zaměření pozornosti, osvobodilo se od zvnějšku vynucených závazků, otevřelo se vnímání situace jako celku, jehož je nedílnou součástí, a dosáhlo tak tohoto zvláštního druhu vyrovnanosti, jenž je zakoušen jako *hodnotný*.

Předně je třeba zdůraznit, že Dewey se tradičních termínů estetické teorie neobává, přestože byly zpravidla pojímány v dualistickém rámci. Popisovaný stav vyrovnanosti *může* být charakterizován jako kontemplanace, říká přímo Dewey. Připouští dokonce i užití distinkcí, které jsou na první pohled příčinou postupného vystavění bariéry mezi tělesným, praktickým, teoretickým životem a duchovním, samoúčelným, nepojmovým uměním. Pro Deweyho *může* být onen stav zvláštní vyrovnanosti vnímání popsán jako nikoli praktický, „*pokud* ‚praktickým‘ míníme jednání vykonávané za určitým a úzce zaměřeným cílem, jenž se nachází mimo vnímání, či pro určitý vnější důsledek“.<sup>90</sup> V takových případech se vnímání neodehrává pro něj samotné, píše Dewey, „ale je omezeno na rozpoznávání vykonávané kvůli vně se nacházejícím zřetelům“.<sup>91</sup> Tedy zájmům, chtělo by se dodat. Omezit však „praktičnost“ takovým způsobem je ve shodě s Deweyho základní intencí škodlivé, neboť důsledkem je na jedné straně ryze utilitární a praktická oblast každodenního života, zbavená jakéhokoli tvoření (*poiesis*), a na druhé straně umění jako

<sup>86</sup> J. Dewey, *Experience and Nature*, George Allen and Unwin Ltd., London 1929, s. 179–180.

<sup>87</sup> J. Dewey, *Art as Experience*, viz výše, s. 256.

<sup>88</sup> Tamtéž.

<sup>89</sup> Tamtéž.

<sup>90</sup> Tamtéž.

<sup>91</sup> Tamtéž.

výhradní provozovatel a instruktor takového tvoření, ovšem bez srozumitelného vztahu k oblasti naší běžné zkušenosti.

Dewey tedy rozlišuje zvláštní, estetickou modalitu vnímání, během níž není vnímání omezeno jednostrannými cíli, záměry či zájmy, ale je naopak otevřeno kreativnímu uchopování nevyčerpatelné mnohosti podnětů, jež situace nabízí, modalitu, která je vlastní nejen umění, ale i běžnému životu, s níž se lze setkat i v rámci našich praktických, teoretických činností. Zdá se, že oproti výše uvedené protipostojové interpretaci Deweyho snah zde nedochází k exkomunikaci minimálního pojetí estetická založeného na ideji nezainteresovanosti, nýbrž přesně naopak. Jedná se o jeho rozšíření do oblastí zdánlivě ryze utilitárních či suše praktických, z nichž bylo vinou vnějších historických příčin „vysáto“ uměním. Jak se ale Dewey explicitně staví k pojmům nezainteresovaného zálibení, psychické distance či estetického postoje? Odpověď vyznívá, možná opět překvapivě, kladně:

Idejím nezainteresovanosti, oddělení a „psychické distance“, jež byly poslední dobou v estetické teorii velmi rozvíjeny, je třeba rozumět stejným způsobem jako kontemplaci. „Nezainteresovanost“ (*disinterestedness*) nemůže označovat absenci zájmu (*uninterestedness*). Může však být použita jako nepřímé označení toho, že žádný specializovaný zájem nevládne. „Oddělení“ je negativní název pro něco extrémně pozitivního. Není zde žádné odtržení já, žádné odtazižené zaujetí já, nýbrž plnost participace. Ani „připoutání“ nedokáže plně zachytit tu správnou myšlenku, neboť navozuje dojem, že já a estetický objekt trvají ve své nezávislé existenci, ačkoli úzce spojeny. Participace je natolik prostupující, že umělecké dílo je odděleno či odstřiženo (*detached or cut off*) od toho druhu specializované žádosti, která je činná, když jsme donuceni cosi fyzicky pojídat či si přivlastnit.<sup>92</sup>

Dewey pro tyto termíny zjevně nachází pozitivní využití. Co nemůže „nezainteresovanost“ označovat, je pouze čirý nezájem. Co však označovat může, je z hlediska tradice moderní estetiky velmi povědomé. Jedná se o vyřazení omezujícího tlaku jakéhokoli „specializovaného zájmu“, které teprve dovoluje, aby byl daný organismus vůči situaci, v níž se nachází, plně vnímavý:

Spojení „psychická distance“ bylo použito pro označení té samé skutečnosti. Patří sem příklad muže, který je uchvácen sledováním zuřícího býka při rodeu. Není otevřeně této scéně účasten. Není pohnut k provedení konkrétního a speciálního činu mimo samotné vnímání. Distance je označení pro participaci natolik důvěrnou a vyrovnanou, že žádný konkrétní impuls nevyvolává v jedinci stažení se z celistvosti, v níž se ztrácíme při vnímání. Ten, kdo je fascinován bouří na moři, sjednocuje své impulzy s dramatem bouřícího moře, burácející vichřice a kymácející se lodí [...].<sup>93</sup>

Muž, který je uvedeným způsobem maximálně percepčně „ponořen“ v dané situaci a uchvácen odehrávajícím se představením, zároveň „není otevřeně této scéně účasten“, „není pohnut k provedení konkrétního a speciálního činu mimo samotné vnímání“. Není asi třeba dodávat, že tyto dvě roviny – „důvěrná a vyrovnaná participace“ a pozastavení

<sup>92</sup> Tamtéž, s. 258.

<sup>93</sup> Tamtéž.

přímé či praktické intervence – předpokládají splnění dvou podmínek: za prvé percepčního zapojení prováděného pro ně samotné a za druhé pro takové zapojení nezbytné neutralizace či deautomatizace rutinních, mechanických reakcí. Zdá se, že Dewey vědomě a systematicky překládal obě roviny, obsažené již v kantovském výrazu „nezainteresaného zálibení“, do pojmů své nedualistické, procesuální verze naturalistického emergentismu.

Jestliže se nyní kontinuita mezi každodenním životem a uměním ukazuje jako obnovená, děje se tak díky Deweyho rekonstrukci ideje nezainteresanosti, nikoli díky její eliminaci. Ty nejběžnější životní situace stejně jako zkušenost s uměleckými díly lze nahlížet jako jedinečné příležitosti pro výše popsanou plnou a vyrovnanou, tělesně i „mentálně“ aktivní participaci. Poslední otázka, kterou zbývá zodpovědět, souvisí s Deweyho ambicí udržet v rámci této kontinuity zároveň kontrast mezi oběma oblastmi. Pro ilustraci tohoto kontrastu bez diskontinuity navrhuji rozlišit tři spojitě úrovně této participace.

1. Jak víme, již na úvodních stranách *Umění jako zkušenosti* Dewey nastiňuje svůj plán dospět k rekonstruované teorii o uměleckých dílech oklikou odkazem k původním výskytům estetična. Jmenován je napjatý půvab hráče baseballu, rozkoš hospodyně při obdělávání jejího záhonku, horlivá záliba hospodáře v pěstování trávníku před domem nebo nadšení diváka přehrabujícího se v hořících polenech v krbu a sledujícího výšlehy plamenů a rozpadající se uhlíky. Pokud bychom se těchto lidí, píše Dewey, zeptali na důvod jejich jednání, nepochybně by odkázali k praktické motivaci: „Muž, jenž rozhrabával hořící dříví, by odpověděl, že tak činí proto, aby oheň lépe hořel; přesto však je fascinován barevným dramatem proměny odehrávajícím se před jeho očima a je na něm imaginativně účasten. Nezůstává chladným divákem.“<sup>94</sup> Tento muž přestává být po čas sledování tohoto „barevného dramatu proměny“ chladným divákem a přestává též, dodejme, následovat úzce zaměřený, zvnějšku motivovaný účel svého jednání. Je plně, tj. tělesně, emocionálně i mentálně účasten v dané situaci, a přesto svým způsobem vyřazen z rutinního výkonu jednoúčelově zaměřené činnosti. Podle Deweyho pro něj platí to, co řekl Samuel Taylor Coleridge o čtenáři poezie a co Dewey rozšiřuje i na běžné praktické činnosti: „Čtenář by měl být nesen kupředu, nikoli pouze nebo převážně skrze mechanický popud způsobený zvědavostí, nikoli kvůli neustávající touze po dosažení konečného řešení, nýbrž pro potěšení, které tato činnost sama působí.“<sup>95</sup>

2. O právě popsané situaci však stále můžeme mluvit jako o „pouhém“ vyřazení a opětovném obnovení praktické činnosti. Dewey ovšem předpokládá, že ani *samy* praktické činnosti nejsou zbaveny estetické, a tedy v zárodku umělecké kvality (*art in germ*). Rozhodujícím se zde pro Deweyho stává výše zmíněný imaginativní aspekt. Ve svém výkladu zkušenosti, která je chápána na půdorysu zakládajícího vztahu mezi organismem a jeho prostředím, uvažuje Dewey, jak již bylo řečeno, o komplementárním vztahu mezi *zakoušením* (*undergoing*) a *konáním* (*doing*). V obou případech se jedná o nutnou složku každé zkušenosti. „Zakoušení“ je její trpnou dimenzí. Bez této dimenze by vůbec nemohlo

<sup>94</sup> Tamtéž, s. 5.

<sup>95</sup> S. T. Coleridge, *Biographia Literaria: Or, My Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions, and Two Lay Sermons*, I: *The Statesman's Manual*, II: *Blessed Are Ye That Sow Besides All Waters*, Wipf and Stock, Eugene 2005, s. 149.



dojít k rozpoznání nové, proměněné situace. Organismus je formován či „informován“ minulou zkušeností, a musí ji tedy v určitém netematizovaném smyslu nést s sebou, resp. rytmicky opakovat vzorec utvořený na základě posledního dosaženého ekvilibria vztahu mezi ním a prostředím. Schopnost zakoušet, podstupovat či pociťovat *nově* nastalou situaci předpokládá určitou formu aktivity, a to i v naprosto prvotní, negativní fázi. Organismus se v nové situaci neorientuje, cítí však, či spíše zakouší, že je to situace jiná, v čemsi odlišná, a to na pozadí minulé zkušenosti, kterou musí mít nějakým způsobem stále k dispozici. Jinakost, novost se jeví jako větší či menší nezařaditelnost do stávajícího rytmu. Zásadní role imaginace se u Deweyho vyjevuje právě již v těchto nejběžnějších aktech, skrze něž je třeba uchopit onen střet starého a nového kreativně jako nový celek v nové kvalitativní události.

Zakoušení je možné pouze na základě určité aktivity či konání, a to nikoli poté, co tato aktivita ustala, nýbrž souběžně. Na druhé straně, jakákoli smysluplná, účelná aktivita (*doing*), která není pouze *mechanickým* opakováním již ustaveného vzorce ani nahodilou reakcí, je možná pouze na základě reflektujícího uchopení dosavadního rytmu a jeho následné adaptace vzhledem k nově vzniklé situaci. Vzájemná proměna organismu i prostředí je evidentní, ať už je výsledkem nalezení rytmu vyššího řádu či nikoli. Konání může být rázné a zakoušení intenzivní, tvrdí Dewey, nicméně pokud nejsou tyto fáze určitým způsobem vztaženy jedna k druhé, nezahrnuje výsledek (zkušenost) estetično v pravém slova smyslu. Jestliže od sebe obě fáze nelze oddělit, znamená to tedy, že se estetično vágně rozprostírá po zkušenosti a nelze jej přesněji vymezit?

Nikoli, Dewey tvrdí, že zakoušení a konání, aby byl výsledek skutečně estetický, musí být vůči sobě vztaženy *ve vnímání (in perception)*.<sup>96</sup> Pokud má být mé konající i zakoušející já předmětem vnímání, nesmí docházet k excesu ani na jedné straně, tedy ani na straně pouhého pociťování, ani na straně pouhého konání.<sup>97</sup> Mají-li se tyto póly stát předmětem vnímání, musí dojít k vertikálnímu pohybu rozštěpení já na já zakoušející a konající a já vnímající vzájemný vztah těchto polarit. Nazývejme tuto dynamicky se vynořující modalitu plně participativní reflexí dané situace. Protikladem takto chápané estetické kvality se zde nestává teoretické, praktické, smyslové či tělesné, nýbrž rigidní, mechanické na jedné straně, a zoufale chaotické na straně druhé. Co zůstává, je však pohlcující, protože kreativní zaujetí kvalitou dané situace *pro ni samu*, nikoli kvůli mechanickému naplnění zvnějšku vnuceného cíle.

3. Poslední otázka zní, jak se tento pohyb transformuje ve výjimečnost umění, resp. co umění spojuje a zároveň odděluje od běžné mimoumělecké praxe. Každá estetická zkušenost je imaginativní, píše Dewey na začátku dvanácté kapitoly knihy *Umění jako zkušenost*.<sup>98</sup> Je však zřejmé, že ne každá imaginativní zkušenost může být považována za uměleckou. Dewey se v této souvislosti opět odvolává na Coleridge, který k označe-

<sup>96</sup> J. Dewey, *Art as Experience*, viz výše, s. 44.

<sup>97</sup> Zkušenosti mohou být podle Deweyho přerušovány jak přemírou aktivity, tak přemírou receptivity. Na jedné straně je exces mechanicky konajícího, bezcitného vykonavatele svěřených úkonů, na straně druhé sentimentalista a denní snilek. Pro oba je vlastní rozvíjení zkušenosti obdobně narušeno, neboť zde neexistuje rovnováha mezi zakoušením a konáním. Srov. J. Dewey, *Art as Experience*, viz výše, s. 35–57.

<sup>98</sup> Tamtéž, s. 272.

ní výkonu imaginace v umění použil jako hlavní rys schopnost sjednocovat, formovat do jednotného celku (*esemplastic power*).<sup>99</sup> Dewey vyzdvihuje tento rys, schopnost uměleckých děl spojovat to, co je v běžné zkušenosti nespojité, v novou, a především zcela sjednocenou zkušenost. Výjimečnost umění tak lze – zdánlivě paradoxně – pochopit jedině na pozadí principu, jenž oblast umění a života naopak spojuje. Obě oblasti jsou místem aktivní, imaginativní participace. Esencí umělecké, a nikoli vždy institucionálně zastřešené praxe je však vytváření alternativních, imaginativních možností, záměrně vytvářená příležitost pro relativní transcendenci vždy znovu ustavovaných či obnovovaných hranic každodenního: „V uměleckých dílech jsou ztělesněny (*embodied*) možnosti, které jinde nejsou aktualizovány; toto ztělesnění (*embodiment*) je nejlepší evidencí, kterou lze poskytnout pro pravou povahu imaginace.“<sup>100</sup>

## Poděkování

Za cenné připomínky a návrhy bych rád poděkoval Štěpánu Kubalíkovi, Josefu Šebkovi a oběma recenzentům této studie. Za pomoc s výslednou formou textu děkuji též Miloši Ševčíkovi, Martinu Kaplickému a Vandě Vicherkové.

Tento text vznikl za podpory grantového projektu GA16-13208S Proces a estetika: explicitní a implikovaná estetika v procesuální filozofii Alfreda North Whiteheada.

## LITERATURA

- Adorno, T. W., Valéry Proust Museum, in: Adorno, T. W., *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1976, s. 215–231.
- Alexander, T. M., The Aesthetics of Reality: The Development of Dewey's Ecological Theory of Experience, in: Burke, F. T.; Hester, D. M.; Talisse, R. B. (eds.), *Dewey's Logical Theory: New Studies and Interpretations*, Vanderbilt University Press, Nashville 2002, s. 3–26.
- Benjamin, W., Umělecké dílo ve věku technické reprodukovatelnosti, in: Benjamin, W., *Dílo a jeho zdroj*, Odeon, Praha 1979, s. 17–47.
- , Umělecké dílo ve věku technické reprodukovatelnosti, in: Benjamin, W., *Literárněvědné studie*, OIKOYMENH, Praha 2009, s. 299–326.
- Binkley, T., Piece: proti estetice, in: Kulka, T.; Ciporanov, D. (eds.), *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2010, s. 271–301.
- Bourdieu, P., *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Routledge, London 1984.
- , Historický původ čistého estetična, in: Kulka, T.; Ciporanov, D. (eds.), *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2010, s. 325–341.
- Brady, E.; Levinson, J. (eds.), *Aesthetic Concepts: Essays after Sibley*, Clarendon Press, Oxford 2001.
- Cavell, S., Aesthetic Problem of Modern Philosophy, in: Cavell, S., *Must We Mean What We Say? A Book of Essays*, Cambridge University Press, Cambridge 1976, s. 73–96.
- Coleridge, S. T., *Biographia Literaria: Or, My Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions, and Two Lay Sermons*, I: *The Statesman's Manual*, II: *Blessed Are Ye That Sow Besides All Waters*, Wipf and Stock, Eugene 2005.

<sup>99</sup> Viz S. T. Coleridge, *Biographia Literaria*, viz výše, s. 139–144.

<sup>100</sup> J. Dewey, *Art as Experience*, viz výše, s. 268.

- Danto, A. C., *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York 1986.
- , Svět umění, in: Kulka, T.; Ciporanov, D. (eds.), *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2010, s. 95–111.
- Dewey, J., *Art as Experience*, George Allen and Unwin Ltd., London 1934.
- , Does Reality Possess Practical Character?, in: Hickman, L. A.; Alexander, T. A. (eds.), *The Essential Dewey. Vol. 1, Pragmatism, Education, Democracy*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1998, s. 124–133.
- , *Experience and Nature*, George Allen and Unwin Ltd., London 1929.
- , Qualitative Thought, in: Boydston, J. A. (ed.), *The Collected Works of John Dewey. Later Works 1925–1953. Vol. 5, 1929–1930*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1984, s. 243–262.
- Dickie, G., Co je umění? Institucionální analýza, in: Kulka, T.; Ciporanov, D. (eds.), *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2010, s. 113–132.
- Dziemidok, B., Spor o estetickou povahu umění, in: Kulka, T.; Ciporanov, D. (eds.), *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*, Pavel Mervart, Červený Kostelec 2010, s. 303–324.
- Gablik, S., Breaking Out of the White Cube: Richard Shusterman, in: Gablik, S., *Conversations before the End of Time*, Thames and Hudson, London 1995.
- Haskins, C., Dewey's *Art as Experience*: The Tension between Aesthetics and Aestheticism, *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, roč. 28, 1992, č. 2, s. 217–259.
- Haworth, L., The Deweyan View of Experience, in: Mítias, M. H. (ed.), *Possibility of Aesthetic Experience*, Martinus Nijhoff Publishers, Dordrecht 1986, s. 79–89.
- Isenberg, A., Analytical Philosophy and the Study of Art, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 46, 1950, zvláštní číslo, s. 125–136.
- Kant, I., *Kritika soudnosti*, OIKOYMENH, Praha 2015.
- Kulka, T., *Umění a kýt*, Torst, Praha 2014.
- Macura, V., *Znamení rodu: České obrození jako kulturní typ*, H&H, Jinočany 1995, 2., rozšíř. vyd.
- Malevich, K. S., On the Museum, in: Malevich, K. S., *Essays on Art, vol. 1*, George Wittenborn, New York 1971, s. 68–72.
- Shusterman, R., *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Blackwell, Cambridge 1992.
- , Of the Scandal of Taste: Social Privilege as Nature in the Aesthetic Theories of Hume and Kant, *The Philosophical Forum*, roč. 20, 1989, č. 3, s. 211–229.
- Sibley, F., About Taste, in: Sibley, F., *Approach to Aesthetics: Collected Papers on Philosophical Aesthetics*, eds. J. Benson; B. Redfern; J. R. Cox, Clarendon Press, Oxford 2006, s. 52–53.
- , Aesthetic Concepts, in: Sibley, F., *Approach to Aesthetics: Collected Papers on Philosophical Aesthetics*, eds. J. J. Benson; B. Redfern; J. R. Cox, Clarendon Press, Oxford 2006, s. 1–23.
- Smithson, R., Cultural Confinement, in: Flam, J. (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, University of California Press, Berkeley 1996, s. 154–156.
- Ushenko, A. P., *Dynamics of Art*, Indiana University Press, Bloomington 1953.
- Valéry, P., The Problem with Museums, in: Valéry, P., *Degas, Manet, Morisot*, Routledge and Kegan Paul, London 1972, s. 34–41.