

Téma č. 5

Konstruktivní principy kultury a umění II

Pavelka, Jiří: Antropocentrismus a pojetí „chaosu“ a „řádu“.
In Nosek, Jiří, ed.: *Chaos, věda a filosofie*. Filosofie, Praha 1999,
s. 181–198.

Graham, Gordon: *Filosofie umění*. Brno : Barrister&Principal, 2001,
s. 201–238.

Jiří Pavelka: Epochy a proudy, s. 1–43. *Viz Téma č. 4.*

Pavelka, Jiří: O poznání, hodnotách a konceptu postmodernismu.
Několik poznámek ke změnám paradigmatu euroamerické kultury
v letech 1930-1995. *Bulletin Moravské galerie v Brně* 55, 1999,
s. 168–173. *Viz Téma č. 12.*

ANTROPOCENTRISMUS A POJETÍ „CHAOSU“ A „ŘÁDU“

Jiří PAVELKA

Poznatky lingvistické antropologie, postmoderně orientovaných teorií kultury, výsledky bádání představitelů tzv. sociálně konstruktivistického hnutí¹ i poznatky teorií lidského dorozumívání, založených na pragmaticko-komunikačním přístupu ke světu,² upozorňují na agresivitu a nekritickou sebestřednost lidského druhu při pokusech interpretovat univerzum a přetvářet své životní prostředí. Tato agresivita a nekritická sebestřednost se projevuje ve všech sférách lidského bytí jako antropocentrismus. Antropocentrismus poznamenává mentální, dorozumívací i sociální jednání člověka. V následující úvaze se zabývám problémem vztahu mezi antropocentrismem a poznáním, k němuž dospěl antický svět, a otázkou, do jaké míry antropocentrismus poznamenal pojetí chaosu a řádu, tak je zachycují zejména mytické kosmogonické příběhy starého Řecka, popř. jiných starověkých kulturních oblastí.³

* * *

*Antropocentrismus*⁴ představuje klíčovou kategorií ve všech známých a dostupných vývojově iniciačních kulturních oblastech,⁵ anebo – jinak řečeno – základní, obecný konstruktivní princip paradigmatických systémů lidské kultury.⁶ Antropocentrismus se prosazuje v první řadě jako projev víry člověka v hlubší opodstatnění své vlastní existence, projev jeho důvěry ve své poznávací schopnosti a současně jako projev jeho narcistní zahleděnosti do sebe samotného. Strategie a formy antropocentrismu se v jednotlivých kulturních oblastech přirozeně různí a mění se rovněž v rámci jednotlivých kulturních oblastí v průběhu historického vývoje.

Antropocentrismus tvoří pilíř-svorník staveb označovaných termínem *koncepty světa*.⁷ A to i v oblastech, kde antropocentrismus je –

na rozdíl od anticko-křesťanské kulturní oblasti – mnohem méně sebevědomý a agresivní.⁸ V oblasti poznávání a vědění se antropocentrismus projevuje často nerefléktovaně. Nerefléktovanou formou antropocentrismu jsou např. světové mytologie, ve kterých božský svět lze chápat jako projekci (zrcadlový obraz) pozemského lidského světa. Antropocentristicky fundované jsou rovněž koncepty metafyziky a „vědecké“ přírodovědné teorie, pokud principy a normy lidského světa aplikují na celé univerzum anebo pokud v nich nacházejí podstatu univerza. Reflektovaný antropocentrismus se v dějinách myšlení objevuje méně často, ale nikoli vzácně. Obvykle směřuje ke gnozeologickému relativismu, i když jej může provázet značné sebevědomí, například, jak dokládá např. Prótágorovo tvrzení, že „Člověk je míra všech věcí: *jsoucích, že jsou; nejsoucích, že nejsou*.“⁹

Charakteristickým projevem antropocentrismu v antickém kulturním paradigmatu se stal *lingvocentrismus*. Tato tendence se projevuje ve všech známych lidských kulturách. Jak doložily výzkumy lingvistické antropologie, plířem, svorníkem či krystalizačním centrem jednotlivých kultur jsou *slovo a jazyk*. Výrazem lingvocentrické agresivity je (často zaměněný) předpoklad, podle něhož člověk přisuzuje existenci pouze tomu, co si umí představit, anebo pouze tomu, co dokáže pomocí slova a jazyka vyjádřit. V jazykovém dorozumívání dosahuje antropocentrická agresivita člověka vůči systému jeho životního prostředí svého vrcholu. V tomto ohledu lingvocentrismus (slovo a jazyk) ovlivňuje, ne-li přímo buduje obraz mytologického, metafyzického, přírodního i společenského (historického) světa.

Důsledně uplacení lingvocentrismu vede k poznatku, že slovo (a jazyk) formuje obraz lidského světa již na úrovni smyslového vnímání, neboť člověku napovídá, co může a má vidět, slyšet, hmatat a cítit.¹⁰ Toto stanovisko – i když je vyslovili již starořeční filozofové¹¹ – se však důsledně prosazuje až v postmoderních lingvocentrických konceptech světa:

V antické kultuře má lingvocentrismus specifickou podobu. Starořecký lingvocentrismus nespojuje představu organizačních principů světa bezprostředně se slovením a jazykem, ale s *rozumem* či *racionality*,¹² takže pro jeho označení je vhodnější výraz *logocentrismus*. Slovo a jazyk jsou v antické kulturní oblasti rozumem či racionality, i když jsou s nimi také spjaty, potlačeny, překryty a přehlášeny. Tyto

principy představují sílu, která organizuje zejména starořecký svět, jsou nositelem a výrazem pevného *řádu*, popř. *harmonie* jako oblibené antické verze řádu. V této kulturní oblasti nevymezuje hranice lidského světa „logos“ jako slovo, ačkoli i tento význam byl s daným výrazem vždy spojován, ale „logos“ jako rozum či racionality.¹³ Hranice racionality jsou zde současně hranicemi existujícího i poznatelného světa (univerza), hranice myšlení jsou hranicemi bytí.

O tom, že charakteristickým rysem logocentrismu uplatňujícím se v starořecké kulturní oblasti se stává *princip poznatelnosti světa*, podávají svá svědectví eposy, hymny, tragédie, díla předních filozofů, představitelů přírodních věd i zakladatelů historiografie. Svět lidský, metafyzický i božský je podle mnění nejvýznamnějších starořeckých myslitelů poznatelný, a to nástroji lidského rozumu, tzn. pomocí principů a pravidel fungování rozumu.

Antická víra v poznatelnost světa není podepřána jen logocentristickým, ale také dalším centristem, fundovaným omezenými lidskými kapacitami, *senzocentristem*. Senzocentrismus, jehož novodobým synonymem se stal výraz „senzualismus“, popř. „empirismus“, se zakládá na představě, že smysly (anebo – lépe – pouze smysly) mohou podat bezprostřední, nezkreslený, pravdivý obraz světa. Tato nekritická gnozeologická důvěra v lidské smysly umožnila, aby smyslové poznávání a také výroba a umělecká tvorba byly vykládány na principu nápodoby (*mimesis*) předmětné přírody.

Rozum dokáže době sloužit různým pánům, takže může vést ke zcela protichůdným závěrům – nejen ke gnozeologickému optimismu, ale také negativismu. V oblasti teorie poznání rozum zakládá, jak opět dokládají názory starořeckého sofisty Gorgia, také skepsi i nihilismus, tzn. stanovisko, podle něhož svět neexistuje a rovněž není poznatelný.¹⁴ O tom, že i tento proud filozofického myšlení je antropocentristicky motivován, svědčí vývoj gnozeologického nihilismu. Ten v konceptech novodobého solipsismu či krajního subjektivního idealismu zcela nepokrytě prezentuje svou antropocentrickou inspiraci.

Diskurs antické racionality vznikl a měnil se podle toho, jak jej formovala zejména starořecká metafyzika, epistemologie, dialektika, logika (sylogistika), rétorika, poetika a gramatika. Rozsáhlý výčet principů a pravidel fungování rozumu přinesly již geniální kompéndia Aristoteleova, mj. jeho logické spisy, označené shrnujícím názvem

Orygion, a jeho práce zabývající se jazykem – *Retorika* a jen zčásti dochovaná *Poetika*. Tyto principy a tato pravidla se účastní konstruování kosmogonických příběhů starořecké kulturní oblasti:

* * *

Kosmogonické příběhy všech známých kulturních oblastí¹⁵ jsou velmi rozmanitým výrazem antropocentrické agresivity. Lze předpokládat, že mýty vznikaly v pravěku. „Společným tématem mytologie je přisuzování lidských motivů a emocí ne-lidským živočichům – a dokonce i fyzickým předmětům a silám, jako jsou hory a bouře. Tato tendence k antropomorfizaci plyne přirozeně z kontextu, v němž se vyvíjelo vědomí.“¹⁶ Pravěké mytické příběhy měly zřejmě díky ústní tradici dlouhou životnost. Některé z nich, zejména příběhy pojednávající o vzniku světa a člověka nepochybně plynule přecházely z mladších předhistorických období do nejstarších období historických. Nejstarší dochované texty do jisté míry přináší také svědectví o duchovním klimatu předhistorických lidských společností. Dokládají, že starověký člověk chápal svět neživé i živé ne-lidské přírody i univerzum podle principů lidského světa. Jinak řečeno, zlidšťoval – *personifikoval* jej.¹⁷ Na základě těchto postupů si budoval také svůj duchovní svět. Jinak řečeno, přenašel principy antropomorfní symetrie, polarit a dichotomie na svět živé i neživé přírody, svět metafyziky a bohů i svět společenských vztahů a institucí. Staří Řekové tuto logickou operaci „přenašení“ vymezovali a chápali obecně jako *analogii*.¹⁸

Hésiodos pokládáný za arbitra řecké komunity v kosmogonických záležitostech, vysvětluje ve svém básnickém díle *O původu bohů* (*Theogonii*) vznik a fungování světa pomocí antropologických kategorií. Tvrdí, že olympští bohové v čele s Diem a jeho sestrou a ženou Hérón byli bytosti zrozené z „manželského“ svazku a rovněž jejich rodiče, sourozenci Kronos, v pořadí druhý vládce bohů (vůdce Titánů a Titánek),¹⁹ a Rheia,²⁰ byli přivedeni na svět díky „manželskému“ svazku všeplošné bohyně země Gáie a jejího syna boha nebo Úrana, tzn. v pořadí prvního vládce bohů a otce Hekatoncheirů, Kykloppů a Titánů a Titánek.

Genealogie více nebo méně antropomorfních starořeckých bohů nemá podobu nekonečné časové posloupnosti, neboť Gáia nebyla již

zrozena dvojicí bohů polarizovanou na základě ženského a mužského principu, ale byla zrozena (ovšem nejenom ona) z jakéhosi neidentifikovaného, bezvratého a nenaplněného prostoru.²¹ Tímto prapočátkem – jak tvrdí Hésiodos – byl *Chaos*.

Hésiodos zřejmě předpokládá také vznik chaosu,²² dále ho ovšem nerozvádí. Bezpohlavní či dvouphlavní Chaos se nejví jako vybočení z řady bipolárních opozicí, i když „chaotický“, prastav světa se zde vymezuje jako stav bez přívlastků, který umožnil existenci světa. Chaos ve své počáteční formě nemá trvání; zdá se, že existuje spíše jako potencialita než realita. Tento postup diktovala mytologickým příběhům antická racionalita, podle níž něco může vzniknout z něčeho, a nikoli z ničeho, zatímco podstaty v daném diskursu jsou neměnné a věčné, nemohou vznikat, ani zanikat.²³ Chaos v Hésiodově příběhu představoval skutečnost nerozlišenou a nekontrolovanou. Jako mytologická realita však existoval a vymezoval se vůči protichůdné instituci, která měla podobu antonymické polarit – skutečnosti rozlišené a uspořádané.

Chaos byl v rámci řeckých mytologických příběhů pojímán jako svého druhu božstvo, ale protože nebyl personifikován, nestal se námětem řeckých sochařů. Z Chaosu se zrodilo několik generací bohů a ti pak nerozčleněný prostor rozdělili a uspořádali, takže vznikl *Kosmos* neboli *řád*.²⁴ Chaos byl příčinou vzniku starořeckých bohů (následek), kteří symbolizovali řád. Chaos tak získal svého protivníka – ocíl se v opozici vůči řádu jako normotvorné vůli bohů. Tato opozice má podobu antonymické dichotomie, podobně jako instituce biologické reprodukce, daná opozicí „matka“ – „dítě“. Uivářela se ovšem mimo antonymický vztah mužského a ženského principu.²⁵

Obdobné kosmogonické představy lze objevit také v jiných starověkých mytologických systémech, i když jsou spojovány s jinými akty pojmenování a vznik člověka je zde vykládán odlišnými způsoby. Bohové různých kulturních oblastí, etnik a dob měli sice různá jména a značně odlišná vzezření, jejich demiturgické funkce však byly často podobné.²⁶ „Bohové odstranili chaos a dali světlu a člověku jistý řád, jež je nurno zachovávat ve smyslu kulturním i etickém. Hřích je pak porušením tohoto řádu, ať již vědomým či nevědomým. Každé jeho porušení má za následek vpád sil chaosu a zla, jež se projevují jako různá neštěstí doléhající na člověka.“²⁷ Tento řád zastupovaly

příklady, normy a zákony, které se lýkaly bohů, přírody i člověka. Člověk se tak rodil do světa obdařeného řádem a současně ohrožovaného chaosem.

Zároveň s matkou země Gáiou byl (z Chaosu) – podle Hésioda – zrozen Eros, bůh lásky, který spojoval rozprýlené prvky chaosu a umožnil tak vznik světa, živých bytostí, bohů, polobohů, lidí i zvířat. Eros byl v procesu tvorby světa nositelem řádu, ale současně i chaosu, neboť způsoboval, že bohové včetně Dia i lidé porušovali zákony. Ve stvořeném světě Eros, i když spojoval protichůdné póly, naopak často spíše ohrožoval než utvářel řád světa. Tuto roli ostnatě Eros, ovšem v depersonifikovaném vydání jako *sex a láska*, sehrával v moderním světě, z něhož se již antičtí bohové vytrahili. Jiným vel-vyslancem chaosu ve světě racionality byla náhoda.

Zcela standardním úkonem božských institucí bylo rozdělení prvotního chaotického prostoru (podle principu polární dichotomie) na dvě části – na zemi a nebe a dále na tmu (noc) a světlo (den). Judaistický mýtus o stvoření světa obsažený ve *Starém zákoně* (knihá *Genesis*, 1-11) je v anticko-křesťanské kulturní oblasti notoricky známou skutečností. Zde starozákonní Bůh (Jahve) dal chaosu, tzn. původnímu neidentifikovanému, beztvaremu a nenaplněnému prostoru řád v průběhu sedmi dní. „*Na počátku stvořil Bůh nebe a zemi. Zeme byla pustá a prázdňá a nad propastnou tmou byla tma.*“ Jíž prvního dne „*oddělil světlo od tmy. A světlo nazval Bůh dnem a tmu nazval nocí.*“²⁸

Starověká i judaistická kosmogonie vykazuje jisté prvky epigonství vůči starším kulturním oblastem předního Východu i vůči starému Egyptu. Nejznámější babylonský epos *Enúma eliš*, zachovaný v akkadském jazyce a čítající na sto tisíc veršů, zpracovává prastarý mýtus o stvoření světa, o jehož existenci podávají zprávu také zlozlomy nejstarší dochované světové literatury psané sumerským jazykem, tzn. jazykem, jehož tajemství dosud nebylo zcela uspokojivě odhaleno. Rada odborníků se dokonce domnívá, že toto dílo představuje mladší verzi staršího sumerského eposu, jehož hrdinou byl sumerský bůh větru Enlil.

V *Enúma eliš* se spojují starší sumerské představy o vzniku světa s novými babylonskými mýty. Na počátku tohoto kosmogonického příběhu stojí, že ještě ve světě chaosu se spojili prastarý Apsú (bůh

podzemního slackovodního oceánu) a životudánná Tiamat (bohyně slaneho moře) a z nich se postupně zrodili – obdobně jako v Hésiodově díle – další dvojice bohů. Nejdříve Lachmu a Lachamu²⁹ a z nich Anšar a Kišar. Tato třetí generace depersonalizovaných mezopotamských bohů³⁰ již přivedla na svět známá, tradiční sumerská božstva,³¹ včetně boha oblohy (Anu) a boha země (Ea).³² Mezi Apsúem a Tiamatou a jejich potomky došlo ke (generačnímu) konfliktu. Nejdříve Ea zabila Apsúa. Tiamat, která chtěla pomstít smrt svého manžela, se střetla s novým vůdcem mladšího pokolení bohů Mardukem a zabyla jeho rukou. Marduk její tělo rozpůlil a jednu její část vyzdvihl a vytvořil oblohu, z druhé vytvořil zemi; dále „*na obloze seskupuje hvězdy a jednohlivá souhvězdí, které jsou podobami a sídly bohů.*“³³ Tento původně lokální, babylonský bůh se dostal do role světlovůrce: v podstatě převzal božské kompetence sumerského Enlila a uzurpoval (obdobně jako později u Řeků Zeus) vládu nad světem.³⁴

Také ve starém Egyptě je tradován příběh, podle něhož na počátku světa bylo vodstvo. V něm se vypráví, že z chaotického pravodstva (Nún) se zrodila země (bůh země Geb) i bohyně oblohy (Nut), které od sebe oddělili jejich potomek bůh větru (Šu).³⁵ V souvislosti s bájí o Horovi a Sutechovi, která je pokládána za jeden z nejzávažnějších textů v dějinách staroegyptského náboženského písničnictví,³⁶ lze objevit poněkud odlišnou genealogii vzniku země a nebe. Podle Plútarchovy interpretace tohoto příběhu „*Atum zplodil Šova (prázdnou, vzduch) a Tefnut (vlhkost, pak i řád). A ti zase zplodili Geba (zemi) a Nut (nebe).*“³⁷ V jiném staroegyptském příběhu byl tvůrcem světa sluneční bůh Re, „*kteří stvořil vzduch a vláhu, sám ze sebe, (mas-turbaci). Vzduch a vláha naopak vyprodukovaly zemi a nebe.*“³⁸

Také v mnohých dalších kulturních oblastech, včetně starověké, vznikla představa, že identifikovatelným nerozčleněným, chaotickým počátkem světa je vodní živel. Tak i v *upanišadách*, pokládaných za první slovesné památky staré Indie výrazně filozofického obsahu, lze objevit obdobné představy. Zde: „*Z nekonečného oceánu byl vyvstal Bruhma, prvorozený a nejpřednější mezi bohy. Z něj vznikl vesmír a on se stal jeho ochráncem.*“⁴⁰

Chaos – ať již byl spojován s představou prázdňého prostoru, vody anebo jiných živelů – znamenal jednotu, která umožnila vznik svě-

ta. Obdobně tomu bylo také v případě mýtů, podle nichž svět vznikl z kosmického vejce. Zde představa o původním, dosud nezřetelném, neuspořádaném, chaotickém prapočátku je značně strukturovanější. Vodní živel a kosmické vejce spolu často souvisejí. V staroindické kulturní oblasti se zásluhou souborů veršové i prozaické tvorby náboženského charakteru – *véd* a dále zejména zásluhou filozofických *upanišad* a hinduistických učebnic *šáster* traduje představa, že Brahma, nositel řádu, povstal „*sám od sebe v prapůvodní záplavě vod. Vložil do nich zlatý zárodek (hiranjagarbha), z něhož vzniklo vejce jasnější než sluneční svět.*“⁴¹ Z tohoto (kosmického) vejce vznikla země a obloha a z oblohy pak slunce.⁴²

Také v podstatně mladší, hinduistické literární památce, v tzv. *Manuově zákoníku (Mánavadharmašátra)*, přetrvává obdobná představa o vzniku světa. Zde se praví, že na počátku bylo „*To, a bylo tmou bez projevení a příziaků*“; pak se projevil „*vznešený Duch, jenž vzniká sám sebou*“ a ten stvořil „*vejce [...] a v něm se zrodil sám Brahma, praotec světů*“, který „*to vejce rozdělil vedví [...] A z těch dvou polovin vytvořil nebe a zemi.*“⁴³

Hinduistická náboženská tradice zakládá podstatně sofistikovanější a také vnitřně členitější koncept světa, než jaký vytvořila starořecká mytologie. Odlišným způsobem je zde také vymezena kategorie chaosu a řádu. Podle této tradice, která vykazuje menší míru antropocentrické agresivity, vesmír nevznikl z chaosu, ale naopak je věčný a hierarchizovaný. Skládá se „*z mnoha světů vytvořených z hrubé nebo jemné hmoty, z nichž každý má svůj vlastní vznik, trvání a zánik*“, takže „*vesmír je nekonečným řetězem vznikání a zanikání světů.*“⁴⁴ Neosobní silou, která vesmír organizuje, která jej drží pohromadě, je řád a spravedlnost – *dharma*;⁴⁵ ta prostupuje univerzum, všechny jeho části, věci, rostliny, živé tvory i člověka, a rovněž je organizačním principem koloběhu životů (*samsára*). Univerzální kosmický řád je nezničitelný, i když člověk jej některými svými činy porušuje (za což je trestán strastí) a také v některých částech vesmíru může na čas vzniknout porušení rovnováhy – *adharna*, tzn. může zde převládnout porušování řádu.

Také v čínské kulturní oblasti se dominantním konstrukčním prvkem světa stává řád. Ten sice vznikl v prostoru chaosu, ale není buď odován na principu opozice vůči chaosu. Principy polární dichotomie

se však výrazně prosazují v rámci samotné kategorie řádu. V čínské kulturní oblasti např. žije dlouhá tradice, podle níž „*Pchao-ku, prvotní lidská bytost, se narodil za častí, kdy Země a Nebe byly ještě chaosem, který se podobal vejci.*“⁴⁶ Mýty o stvoření světa jsou však v této kulturní oblasti vzácné. „*Obecně se v Číně přijímá (především v taoismu), že svět povstal z chaosu (hun-tun), [...] když nejprve vznikly obě aktivní prasustance, respektive síly jin a jang, a bylo stvořeno nebe a země.*“⁴⁷ V daném kontextu *jin* fungovalo jako symbol polární dichotomie, zatímco *jang* jako symbol světa a nebes. Tao polární dichotomie, souhrnně označovaná výrazem *tao*, představovala nejen stvořitelské síly (univerza), ale stala se rovněž základem řádu světa a člověka.

* * * *

Zřejmě nedůležitějším principem logického prostoru lidské mysli uplatňujícím se v anticko-křesťanské kulturní oblasti je *princip dichotomie*.⁴⁸ Jde o empiricky motivovaný princip antropomorfního původu, založený na faktu, že v přírodě se lidé (i jiní živočišové) vyskytují v párech (dichotomie), které přivádějí na svět potomstvo. Tyto páry ovšem netvoří dva v zásadě stejní jedinci, ale jedinci tak odlišitelni a rozdílní ve svém vzhledu, ve svých projevech i funkcích, že jejich vztah byl vnímán jako vztah *poarity*. Tento *princip polarity* je mnohdy natolik vyhrazen, že se jeví jako antonymická polarita.⁴⁹

Geneticky zakódovaná touha člověka rozumět světu se projevuje jako „*vůle ke smyslu*“⁵⁰ dichotomně polárního typu. Polarita a dichotomie tvoří základní klasifikační principy, s jejichž pomocí lidská mysl dodnes člení skutečnosti lidského světa. Jde o logickou operaci, která dospěla k pozoruhodným výsledkům ve většině filozofických, humanitních i v řadě přírodních disciplín. Dědictví oné „*vůle ke smyslu*“ dichotomně polárního typu tvoří obvykle pilíře paradigmatických disciplín a paradigmatické kultury obecně. Jde např. o reface typu „*duch*“ („*idea*“) a „*hmota*“ („*materie*“) v metafyzice, „*pravda*“ a „*nepravda*“ v epistemologii a (výrokové) logice, „*dobro*“ a „*zlo*“ v etice a v náboženských systémech, „*mužský princip*“ a „*ženský princip*“ v biologii, „*obsah*“ a „*forma*“ v estetice, „*duše*“ („*psychika*“) a „*tělo*“ v psychologii a psychiatrii, „*označující*“ a „*označované*“ v sémiotice, „*jazykový systém*“ a „*promluva*“ v lingvistice,

„ovládající“ a „ovládaní“ v historii, „nabídka“ a „poptávka“ v ekonomii, „mysl“ a „mozek“ v kognitivních vědách.

Velmi důležitým principem logického prostoru lidské myslí, principem uplatňujícím se od nejstarších dob v antické a později v antiko-křesťanské kulturní oblasti, se dále stal *princip kauzality*, totiž skutečnost, že v řadě po sobě následujících událostí je jedna událost interpretována jako příčina následující události a druhá jako následek předcházející události. U principu kauzality, který se nejjednodušeji proslavuje společně s principem polarit y a dichotomie, lze rovněž předpokládat antropocentrickou motivaci.

Vznik světa jako takového, ale také vznik jednotlivých událostí lidského světa, tzn. „vznik“ něčeho konkrétního a předeměného (ve světě neživé přírody) i duchovního a abstraktního (ve světě metafyzickém či ve světě lidské myslí), vykládají starověcí myslitelé ve většině kosmogonických příběhů jako biologický akt zrození. Jinak řečeno v kosmogonických příbězích je vznik světa vykládán pomocí principu kauzality, tedy jako funkce, kde na jedné straně stojí matka(-příčina) a na druhé straně dítě(-následek), tzn. „zrozený“ svět.

Roji pramaky v procesu stvoření světa obvykle nesehává Matka-země, ale chaos (vodstvo, kosmické vejce...), a do role pradítě se zde nedostávají bohové, ani svět bohů, přírody či člověka, ale řád, symbolizovaný bohy (země, nebe, větru apod.) či bohem všehomíra. Řád, rodící se z lůna chaosu, přímo utvářel a kontroloval jeden bůh (Jahve, Brahma...) či princip (dharma, tao...), anebo vznikl až v boji bohů (olympští bohové...) či principů (Jin a jang...) o vládu nad stvořeným světem.

Pojetí chaosu a řádu v antickém a zřejmě i v starověkém paradigmatickém systému kultury výrazně ovlivňují principy dichotomie, polarit y a kauzality, což dokládají nejen mytické kosmogonické příběhy, ale rovněž díla filozofů.⁵¹ „Chaos“ a „řád“ se v starověkých kosmogonických příbězích stávají antropocentrickou projekcí principů logického prostoru do prostoru kosmického univerza, anebo – řečeno jazykem současných komunikačně pojatých teorií – konstruktem antropocentrického chování člověka.

Chaos, tak jak je vymezován v kosmogonických příbězích, představuje výsledek agresivního, antropologicky orientovaného lidského chování. Chaos a rovněž ontologické zakoverení a eické zdůvodnění

řádu světa se jeví jako účelový *racionální, antropocentrický konstrukt*, tedy produkt narace, anebo jako *sociální konstrukt*, tedy produkt společenského dorozumívání. Chaos i řád se v tomto ohledu stávají argumentem podporujícím/favorizujícím jisté uspořádání společnosti, a nikoli produktem poznání.

Uplatňování principu antonymické, polární dichotomie se ovšem může změnit a často se také mění v antropocentrickou máni, pokud je tomuto principu přičtena absolutní platnost.⁵² Svět není dvouhodnotový, stejně tak jako není dvouhodnotové myšlení, což se ve dvacátém století jen velmi nesměle pokoušejí doložit tzv. neklasické logiky, zejména vícehodnotová, modální, intuicionistická a deontická logika. Obdobně problematický se jeví princip kauzality. V přírodním anebo společenském světě si lze jen obtížně představit jednosměrný binární kauzální vztah.

Chaos a řád jsou nicméně definovány jako dva protichůdné, polární modely světa, jimiž starověcí myslitelé vyjádřili svou oddanost racionalitě anebo – přesněji – principům, podle nichž byl budován logický prostor zřejmě od doby prvních, pravěkých příběhů. Tato logocentrická orientace se z pozice dnešního vědění jeví jako síla, která deformujícím způsobem zasahovala do oblasti tzv. konceptů světa. V kosmu, v přírodě, v myšlení ani ve společnosti zřejmě nelze předpokládat existenci nějakého čistého, dokonalého „chaosu“, tak jak její popisují mytologické příběhy. Stejně tak jako nelze – s výjimkou umělých, formálních systémů vybudovaných člověkem – předpokládat existenci čistého, ideálního „řádu“. Starověcí myslitelé, a nejvýhroceněji Platónova říše idejí, však existenci ideálního řádu (podstat) nejen předpokládali, ale tento řád spojili s eickými a estetickými normami a hodnotami a učinili jej základem a interpretačním klíčem světa.

Tim, že starověké mýty ztrácely postupně svůj posvátný a obřadní význam, tzn. přestaly vstupovat do oblasti ritu, mění se jejich funkce. Mýtus se proměňuje v žánr pohádky a ztrácí svou kosmogonickou hodnotu.⁵³ Jeho dva hlavní hrdinové – chaos a řád však scénu filozofického, vědeckého ani uměleckého diskursu neopouštějí.

Zásadně odlišným způsobem se vyvíjelo pojetí „chaosu“ v nové době. Chaos se stal kategorií, pomocí níž si člověk začal uvědomovat limity svých poznávacích, konstruktivních a kreativních schopností.

Krise rozumu a univerzálních hodnot, které s sebou historie od dob antiky několikrát přinesla, ho nutila, aby radikálně změnil své představy o světě a svých vlastních schopnostech. Člověk byl nucen vystřízlivět z antické, popř. renesanční či osvícenské euforie racionality a smířovat se se skutečností, že jeho poznání nepostihuje chování světa a že v důsledku toho není schopen řídit společnost a ovládat své dějiny.

Také ve 20. století jsme svědky podobného procesu. Objeveny byly dokonce limity racionality v její nejvlastnější sféře působení, v oblasti budování formálních systémů.⁵⁴ Skepse v lidský rozum se projevovala mj. v tom, že řád se stal skutečností méně atraktivní než chaos. V teoretických reflexích dané doby se postupně dostávaly do centra zájmu principy a jevy, které dosud byly vnímány jako okrajové – *chaos, nahodilost, nesystrémovost, neuspořádanost, neurčitost, asymetrie, diskontinuita, disharmonie, paradox* a *nonsens*. Tyto principy a jevy, které se ocitaly mimo prostor antické racionality, se stávají nejen předmětem soustavného zájmu humanitních, ale také přírodovědných oborů. Sehrávají také klíčovou roli v teorii a praxi nejvlivnějších a dosud inspirativních uměleckých směrů 20. století – abstraktní malby, dadaismu a surrealismu.

V posledních několika desetiletích dochází k podstatným posunům v oblasti výzkumu chaosu. Člověk začal překračovat bariéry klasické racionality tím, že vytvářel nové interpretace principů a jevů, které do té doby byly pokládány za nahodilé a chaotické. Podstatné změny do duchovního klimatu doby přinesl mj. objev chaotických (podivných) atraktorů, fraktálové geometrie,⁵⁵ teorie fuzzy množin, teorie chaosu, psychologie vytváření úsudků a strategická studia, kterým se podařilo modelovat a simulovat nelineární jevy a chování dynamických systémů, tzn. systémů, které v průběhu svého trvání mění pravidla svého fungování.⁵⁶ Výsledky a perspektivy těchto oborů jsou ohromující. Vše nasvědčuje tomu, že člověk, který začíná rozumět „chaosu“, opět propadá slepé antropocentristické víře ve své racionální potence – háže rukavici do tváře lhostejného univerza s více než problematickým tvrzením, že (lidská) racionalita stojí na stejných principech jako univerzum a že se tedy může stát ontologickým základem světa.

Poznámky

1. Za iniciátory a představitelé „sociálně konstrukcionistického hnutí“ jsou označováni Peter L. Berger a Thomas Luckmann, autoři knihy *The Social Construction of Reality* (Doubleday, New York 1966), a Alfred Schutz, autor knihy *On Phenomenology and Social Relations* (Chicago University Press, Chicago 1970).
2. Srov. Helbig, Gerhard: *Vývoj jazykovědy po roce 1970*. Academia, Praha 1991 (orig. *Entwicklung der Sprachwissenschaft seit 1970*, 1986).
3. Mimo obor dané úvahy ponechávám z tzv. základních iniciačních kulturních oblastí (srov. pozn. č. 5) kosmogonické příběhy pouze z předkolombovské kulturní oblasti. Jejich kosmogonické příběhy byly totiž označovány až v relativně pozdní době perem křesťanských misionářů, takže jednak neexistují důvěryhodné doklady o jejich stáří ani původu, jednak jsou poznamenány etnocentrickou a evropocentrickou orientací jejich sběratelů (srov. následující pozn.).
4. *Antropocentrismus* chápu v rámci této úvahy jako obecné a souhrnné označení všech jednotlivých vyhraněných projevů lidské poznávací a interpretační agresivity, jakými se stal např. lingvocentrismus, logocentrismus, homocentrismus (viz pozn. č. 8), senzocentrismus, etnocentrismus, evropocentrismus, falocentrismus, radikální feminismus.
5. Za iniciační kulturní oblasti pokládám mezopotamskou, staroegyptskou, staroindickou, čínskou, anticko-křesťanskou a předkolombovskou kulturní oblast.
6. Paradigmatické systémy lidské kultury chápu jako (historickou a normativní) „gramatiku“ kultury, integrovanou tradicí. Tuto gramatiku lze na základě analýzy lidského komunikativního jednání, jehož produkty jsou tzv. monumenty kultury, rekonstruovat a také je možné se jí naučit.
7. *Koncepty světa* lze vymezit jako „příběhy tvořené a konzervované ve „světech ze slov““ (srov. Pavelka, Jiří: *Předpoklady literárního dorozumívání*. MU, Brno 1998, s. 66-71).
8. Diskriminační (konzumentský) postoj obyvatel anticko-křesťanské kulturní oblasti vůči živočichům a rostlinám (pro tento typ antropocentristmu volím výraz *homocentrismus*) není rozšířen díky hinduistické a buddhistické tradici v indické kulturní oblasti.
9. Tento názor je uchován in: Platón, *Theaitetos* 151e-152a. Citováno podle Thompson, George: *První filozofové o staré řecké společnosti II*. Praha, SNPL 1958, s. 305.

10. Srov. Benois, Luc: *Znaky, symboly a mýty*. Victoria Publishing, Praha 1995, s. 11-14.
11. Srov. např. Démokritův názor, podle něhož „*dohodou je barva, dohodou sladké, dohodou hořké, ve skutečnosti jsou jen atomy a prázdno*“ (citováno podle *Zlomky starověkých atomistů*. SNPL, Praha 1953, s. 111; ed. A. O. Makoveč'skij).
12. *Racionalitu lze v daných souvislostech vymezit jako soubor principů a pravidel, na jejichž základě funguje rozum/myšlení*.
13. Řecké slovníky uvádějí u výrazu λογος řadu významů, nejen: řeč, mluva, pojem, myšlenka a rozum, ale mj. také význam: slovo, jméno, věta, výrok, pojednání, zpráva, přísloví, počet, účet, planost, věc (srov. např. Prati, Václav: *Řecko-český slovník*. Springer a spol., Praha 1942, s. 326). Mnohovýznamovost tohoto výrazu dokládají také filozofické interpretace. Júlíus Špaňár např. v kontextu dochovaných Hérakleiových zlomků vymezil osm odlišných hnízd významů této kategorie, k nimž mj. patří též význam zákon, definice, řeč, slovo, hodnota a význam. (Srov. Špaňár, J.: „Význam slova Logos u Hérakleia z Elezu.“ *Slovenský filozofický časopis*, 13, 1958, s. 140-149.)
14. Sofista Gorgiás z Leonin (kolem 483-375 př. n. l.) vyjádřil radikální gnozeologickou skepsi ve svém spise *O nejsoucím nebo o přírodě (Peri tí né ontos é peri fýseós)*. Tvrdí, že *a/* nic není, *b/* a i kdyby něco bylo, nebylo by to možné poznat, *c/* a i kdyby něco bylo možné poznat, nebylo by možné to vyjádřit a sdělit.
15. Světové kosmogonické mýty přehledně interpretuje a hodnotí J. M. Meletinskij v knize *Poetika mýtu* (Odeon, Praha 1989), a to v kapitolách *Chaos a kosmos. Kosmogeneze a Kosmický model* (s. 211-227).
16. Citované stanovisko formuloval Richard Leakey v knize *Původ lidsva* (Archa, Bratislava 1996, s. 152). Podle jeho názoru „*vědomí je sociálními nástrojem pro pochopení chování jiných tůn, že modeluje svoje vlastní pocity: Je to jednoduchá a přirozená extrapolace, při níž se vkládají vnějš motivy aspektům světa, které nejsou lidské, ale jsou nicméně důležitější*“ (tamtéž).
17. Ve své práci *Anatomie metafory* (Blok, Brno 1982) jsem formuloval stanovisko, podle něhož *personifikace představuje základní artikulaci mechanismus podléající se na konstrukci metafory, tzn. na konstrukci základního prostředí jazyka, pomocí něhož člověk rozšiřuje své poznání světa*.
18. Srov. Aristoteles: *Poetika*. Orbis, Praha 1964 (orig. *Peri poitíkés*, kap. 21), s. 58-60.
19. Nejstarším Kronovým bratrem byl podle tradice Trián Ókeanos.
20. Rheia byla původně uctívána také jako bohyně země.
21. Z tohoto prostoru se nejdříve zrodila Gáia a po ní bůh lásky Eros (srov. následující poznámku).
22. Srov. „*Nejdříve vznikl Chaos a potom širokopletí Země, věčný tráklid všech věcí*“ (Hésiodos, *Theogonia*, 116-133. Citováno podle Thompson, George: *První filozofové o staré řecké společnosti II*. Praha, SNPL 1958, s. 149).
23. Argumentaci daného typu rozpracovali již předsokratovští elaté, zejména Parmenides (kolem 540-470 př. n. l.) a Zénón z Eleje (kolem 490-430 př. n. l.).
24. V tomto řádu měl zaručeno své (důstojné) místo také člověk.
25. Řada kosmogonických koncepcí je založena nikoli na principu biologické reprodukce, ale na principu mentální či komunikační činnosti. Aktivoření světa byl v nich ztotožněn s aktem vzniku myšlenky, pojmenování a(nebo) sdělování. V těchto přítěžích na počátku světa byl exponován duch, myšlenka či slovo.
26. Ne vždy je ovšem možné zorientovat se v nepřehledných božských panelech. Např. v nejstarší oblasti lidské kultury bylo jen v kinopisných textech identifikováno kolem 3300 mezopotamských bohů.
27. Ide o tvzení, které na adresu asyrských a babylonských bohů pronesl Jiří Prosecký (Asýrie a Babylonie. In: Zbavitel, Dušan a kol.: *Duchovní prameny života. Svoření světa ve starých mýtech a nábožensvích*. Vyšehrad, Praha 1997, s. 72-73).
28. Srov. *Bible. Písmo svaté Starého a Nového zákona*. Ústřední církevní nakladatelství, Praha 1979, s. 17.
29. Původ ani kompetence tohoto, v pořadí druhého božského páru odborníci dosud nedokázali určit.
30. Anšar a Kišar sumersky znamená „*nebeský a zemský horizont, okruh*“ (srov. Prosecký, Jiří: *Asýrie a Babylonie*. In: Zbavitel, Dušan a kol.: *Duchovní prameny života. Svoření světa ve starých mýtech a nábožensvích*. Vyšehrad, Praha 1997, s. 88).
31. Nejvýznamnějšími sumerskými bohy, kteří přežili zánk sumerské říše,

- byli bůh nebes An (akkadsky Anu), bůh větru a vzduchu Enlil (i akkadsky) a bůh země Enki (akkadsky Ea).
32. Bůh Ea vystupuje v eposu také pod jménem (atributem) Nudimmud, což sumersky znamená „ten, jenž tvoří a rodí“ (srov. Prosecký, Jiří: *Asýrie a Babylonie*. In: Zbavitel, Dušan a kol.: *Duchovní prameny života. Svoření světa ve starých mýtech a náboženstvích*. Vyšehrad, Praha 1997, s. 88).
 33. Prosecký, Jiří: *Asýrie a Babylonie*. Stvoření světa a člověka. In: Zbavitel, Dušan a kol.: *Duchovní prameny života. Svoření světa ve starých mýtech a náboženstvích*. Vyšehrad, Praha 1997, s. 81.
 34. Srov. *Mýty staré Mezopotámie. Sumerská, akkadská a chetitská literatura na klípisných tabulkách*. Odeon, Praha 1997.
 35. Zachována jsou také výtvarná zobrazení tohoto příběhu.
 36. Tuto báji zahrnul do svého *Výboru ze starší literatury egyptské* (Praha 1947) František Lexa.
 37. Heller, Jan: *Egypt. Spor Horův se Sutechem*. In: Zbavitel, Dušan a kol.: *Duchovní prameny života. Svoření světa ve starých mýtech a náboženstvích*. Vyšehrad, Praha 1997, s. 22.
 38. Carmody, Denise Lardner: *The Oldest God. Archaic Religion Yesterday and Today*. Abingdon, Nashville 1981, s. 64.
 39. Podle Homéra byli bohové a živé bytosti zrozeni z *Ókeana*, tedy z vodstva, které obepínalo svět (srov. *Slovník antické kultury*. Svoboda, Praha 1974, s. 638).
 40. *Upanišady*. Inspirace, Praha 1990, *Mundaka*, s. 42.
 41. Filipický, Jan: *Encyklopedie indické mytologie*. Libri, Praha 1998, s. 32.
 42. Srov. dále Thompson, George: *První filosofové o staré řecké společnosti II*. Praha, SNPL 1958, s. 148.
 43. Viz Zbavitel, Dušan: *Hinduismus. Manuův zákoník*. In: Zbavitel, Dušan a kol.: *Duchovní prameny života. Svoření světa ve starých mýtech a náboženstvích*. Vyšehrad, Praha, s. 272.
 44. Merhautová, Eliška: *Hinduistická mytologie*. In: Zbavitel, Dušan a kol.: *Boží, bráhmáni, lidé. Čtyři tisíciletí hinduismu*. Nakladatelství ČSAV, Praha 1964, s. 102.
 45. Tento výraz vznikl ze sánskrtického *dhr*, což znamená *držet*.

46. Eliade. *Mireca: Dějiny náboženského myšlení II. Od Gautamy Buddha k triumfu křesťanství*. Oikoymenth, Praha 1996, s. 22.
47. König, Franz – Waldenfels, Hans: *Lexikon náboženství*. Victoria Publishing, Praha 1994, s. 523.
48. Za další základní principy logického prostoru lze pokládat např. *princip hierarchie, lineárnosti (časové posloupnosti), logické operace ekvivalence, konjunkce, disjunkce a implikace*.
49. O tom, že princip symetrie zřejmě představuje základní konstrukční princip fyzikálního světa, přináší přesvědčivé poznatky teprve současná věda (srov. Steward, Ian: *Symetrie: Nit reality*. In: Brockman, John – Matsonová, Katinka, ed.: *Jak se věci mají*. Archa, Bratislava 1996, s. 200-204).
50. Srov. Frankl, Viktor E.: *Víte ke smyslu. Vybrané přednášky k logoterapii*. Cesta, Brno 1994 (orig. *Der Wille zum Sinn. Ausgewählte Vorträge über Logotherapie*, 1972).
51. Empedoklés (kolem 490-430 př. l.) předpokládal existenci chaosu jako výchozího stavu světa, který uspořádal rozum (Nús). Pýthagorás (kolem 540 př. n. l.) našel opět podstatu řádu světa v číslech, která vnášejí řád do chaotického světa a harmonizují stejně věci jako smysly.
52. Toto postavení získal princip antonymické dichotomie v Hegelově konceptu světa (srov. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Fänomenologie des Geistes. Sämtliche Werke*. Bd. II. Verlag von Felix Meiner, Leipzig 1949 (přv. 1807; čes. 1960).
53. Srov. Meletinskij, Jelezar Moisejevič: *Poetika mýtu*. Odeon, Praha 1989, kde autor v kapitole *Mýtus, pohádka, epos* analyzuje a vymezuje (vedle zkratky posvátného a obřadního významu) další příčiny žánrové transformace mýtu v pohádkový příběh (s. 270-283).
54. Srov. Gödel, Kurt: „O formálně nerozhodnutelných větech v díle Principia Mathematica a příbuzných systémech I.“ In: Malina, Jaroslav – Novotný, Jan, ed.: *Kurt Gödel*. Nadace Universitas Masarykiana – Georgetown — NAUMA, Brno 1996, s. 168-205 (orig. *Über formal unentscheidbare Sätze der Principia Mathematica und verwandter Systeme I*, 1931).
55. Srov. Mandelbrot, Benoit B.: *Les objets fractals. Forme, hasard et dimension*. Flammarion, Paris 1975.
56. Základní informace o těchto paradigmatických změnách v systému vě-

TEORIE UMĚNÍ

dy lze získat mj. v publikacích: Gleick, James: *Chaos: Vznik nové vědy*. Ando Publishing, Praha 1996 (orig. *Chaos: Making a New Science*, 1987); Kůrka, Petr, ed.: *Geometrie živého. Sborník přednášek 26.-30. září 1988. Bechyň. Matematické modely morfogeneze*. ZP ČSVTS při FgÚ ČSAV, Praha 1989; Kostroň, Lubomír: *Psychologie vnímání úsudků*. MU, Brno 1997.

Přístup, který jsme používali v předchozích osmi kapitolách, byl přístup normativní. Otázka, kterou jsme začínali, zněla „Co je na umění hodnotného?“ Využili jsme ji k tomu, aby nás provázela protichůdnými tvrzeními hedonismu, expresivismu, kognitivismu a argumenty filozofů, kteří tyto filozofické pozice zastávají, a k tomu, abychom je posoudili. Ale nyní se musíme vrátit k otázce, která je z logického hlediska fundamentálnější a kterou jsme v úvodu odložili, totiž zda je to nejlepší přístup, jaký můžeme v estetice zvolit.

Důvody pro tuto otázku jsou dva. Zaprvé – normativní přístup k umění není nejobvyklejší. Filozofická estetika se tradičně zabývá definicí umění, snahou vyjádřit, co to umění je, spíše než tím, proč je hodnotné, a odlišný přístup je tudíž potřeba nějak obhájit. Druhým a důležitějším důvodem je to, že současná teorie umění, již je estetika v užším pojetí součástí, se vyznačuje velkou rozmanitostí metodologií, které různí autoři používají. Ty navíc nejsou pouhými alternativami – obvykle si otevřeně konkurují. Velmi vlivné názory na umění a literaturu, označované jako marxismus, strukturalismus, dekonstrukce nebo postmodernismus, tvrdí, že znamenají v příslušném oboru takový revoluční zvrat, díky němuž je filozofická estetika zastaralá a zbytečná. Pokud je to pravda, pak je téměř celá argumentace předchozích kapitol vážně ohrožena. Musíme se tedy ptát, zda to pravda je, což znamená, že musíme zkoumat, na čem jsou tyto teorie umění založeny. Začneme s tradičními teoriemi, které se snaží umění definovat.

DEFINICE UMĚNÍ

Záměr filozofických teorií umění, které se snaží definovat a analyzovat pojem umění, patrně nejradikálnější zformuloval Clive Bell, který se nepovažoval primárně za filozofa, ale je významnou osobností estetiky dvacátého století:

Pokud bychom odhalili nějakou kvalitu, která by byla společná všem objektům, které ji vyvolávají, a která by pro ně byla příznačná, měli bychom vyřešeno to, co pokládám za hlavní problém estetiky. Odhalili bychom základní kvalitu uměleckého díla, kvalitu, která odlišuje umělecká díla od všech ostatních tříd objektů.

Bell pokračuje:

...bud' všechna díla vizuálního umění nějakou společnou kvalitu mají, nebo mluvíce o „uměleckých dílech“ plácáme nesmysly. Každý hovoří o „umění“, přičemž vytváří pomyslnou klasifikaci, již odlišuje třídu „uměleckých děl“ od všech ostatních tříd. Jaká je opodstatněnost této klasifikace? Jaká kvalita je společná všem členům této třídy a pro ně příznačná? Ať je to cokoli, často se to nepochybně nachází ve společnosti jiných kvalit; ale ty jsou nahodilé – to je podstatné. Co je touto kvalitou? Jaká kvalita je společná všem objektům, které v nás vyvolávají estetické city? Jaká kvalita je společná chrámu Boží moudrosti a oknům v Chartres, mexickým sochám, perské misce, čínskému koberci, Giottovým nástěnným malbám v Padově a mistrovským dílům Poussina, Piera della Francesca či Cézanna?

(N&R 1995:100)

Bell na svou vlastní otázku odpovídá, že tím, co je společné všem uměleckým dílům, je „významová forma“, ale v tuto chvíli nás nejvíce zajímá to, co považuje za „hlavní problém estetiky“. Ačkoliv se převážně, možná dokonce výlučně, zabývá vizuálním uměním, vyjadřuje obecný záměr mnoha autorů, totiž naději na zformulování

definice umění určující nutné a dostatečné podmínky k oprávněnému klasifikování nějakého díla jako díla uměleckého.

Stanovit nutné a dostatečné podmínky umění znamená určit vlastnosti, které něco musí mít, aby to bylo uměleckým dílem, a vlastnosti, které skutečně má, jež budou zárukou toho, že jím opravdu je. V duchu téže snahy se americká filozofka Suzanne K. Langerová, rovněž významná osobnost v estetice dvacátého století, „osměluje nabídnout definici umění, která vhodně odliší ‚umělecké dílo‘ od všeho ostatního na světě... Umění je tvorbou forem symbolizujících lidský cit“ (Langerová 1953:53). Podobně italský filozof Benedetto Croce přichází s jednoduchou, byť poněkud záhadnou teorií, že umění je „výrazem intuíce“ a tuto formulaci zřejmě pokládá za dostatečně vyrovnaní se s nutností a dostatečností.

Britský filozof E.F. Carriv, na kterého Croceho názor zapůsobil, jelikož „se dostal blíže ke kořenu věci než kterýkoliv jiný filozof před ním“, dospěl k závěru, že „pokud nejsme schopni ho přijmout... museli bychom buďto říct, že vysvětlení krásy dosud nebylo podáno, nebo přijmout alternativní možnost... že krásné věci žádnou společnou a charakteristickou kvalitu, která je činí krásnými, nemají“ (Carriv 1932:88). Carriv předpokládá, že v estetice může mít teorie výhradně podobu specifikování nějaké vymezení charakteristiky, a že pokud takovou teorii nelze uspokojivě zformulovat, estetika zklamala.

Předpoklad, že teorie umění musí být definicí pojmu „umění“, je příznačný pro celý jeden přístup k filozofické estetice. Pod zobecnující nálepkou „estetika“ se filozofové zabývali a zabývají mnoha různými věcmi, ale od dob Immanuela Kanta filozofické estetice dominuje právě snaha o nalezení takovéto definice. A ačkoliv o umění mluví filozofové počínajíc Platónem a často také Platóna při hledání filozofických definic následovali, nebude přehnané označit za zakladatele *estetiky*, jak je všeobecně chápána, právě Kanta.

Jeho hlavní dílo zabývající se estetikou se jmenuje *Kritika soudnosti* (podrobněji je rozebíráno v první kapitole). Není to vlastně samostatné dílo o estetice, ale součást mnohem širší „idealistické“ filozofie, kterou rozpracoval ve třech rozsáhlých *Kritikách*, a velká část estetiky je kantovským idealismem stále ještě ovlivněna. Někdy se o filozofické estetice, chápané jako hledání nutné a dostačující

definice umění, uvažuje tak, jako by byla s idealismem nerozlučně spjata. Jde v podstatě o přesvědčení, že filozofie je poznáváním abstraktních idejí intelektu, nikoliv objektů, s nimiž se setkáváme ve světě kolem nás. W. B. Gallie například tvrdí, že platnost všech definičních teorií je

naprosto a zcela zrušena falešnou představou esencionalistů: Předpokládají, že máme-li být schopni definovat nějakou substanci nebo aktivitu, musíme poznat její podstatu (esenci) neboli prázdklad – a poznat ji metodami, které jsou zcela odlišné od metod používaných v experimentálních a matematických vědách.

(Gallie 1948:302)

Nicméně naznačený úkol filozofické estetiky – dospět k definici, koncepci nebo charakterizaci umění, která by jednoznačně formalovala nutné a dostatečné podmínky pro uznání něčeho za umělecké dílo – idealistickou metafyzikou doprovázen být nemusí a vlastně ani pokračuje není. Na rozdíl od toho, co tvrdí Gallie, jsou někteří autoři nakloněni chápat hledání definice umění jako empirické nebo faktické, jako přehled faktů o umění, jak je známe, jako hledání, které napak podobné metody jako přírodní vědy využívá. Například John Hospers se domnívá, že teorii umění založenou na expresi (zabývá se jí kapitola 2) je třeba chápat právě tímto způsobem. Jeho slavné pojednání se podrobně zabývá tvrzením, že „veškeré umění musí něco vyjadřovat, což platí do té míry, že ne-výrazové umělecké dílo je protimluvem“, a kritizuje ho jako neodpovídající relevantním faktům.

Pokud není teorie [založená na expresi] prezentována jako *apriorní* názor, ale jako skutečný popis tvářícího procesu odehrávajícího se v umělcích, bude muset obstát v empirické zkoušce, což znamená: Byl ve všech případech, které byly označeny jako umělecká díla, proces jejich tvorby takový, jak jej teorie exprese popisuje? A nedostává se mi důkazů, že by tomu tak ve všech případech bylo.

(Hospers 1955:315)

Skutečnost, že tradiční oblast zájmu estetiky v sobě může zahrnovat *obě* vzájemně si odporující filozofické nauky, idealismus i empirismus, je jasným důkazem toho, jak dominantním oborem estetika je. Podle Morrisse Weitze (který nebere v úvahu marxistické a jiné sociologické teorie) je skutečné společným cílem všech nejvýznamnějších estetických teorií moderní doby nalézt definici umění.

Každá z velkých teorií umění – formalismus, voluntarismus, emocionalismus, intelektualismus, intuitivismus, organicismus – se soustřeďuje na pokusy určit vlastnosti definující umění. Každá z nich tvrdí, že ona je tou pravou teorií, protože správně zformulovala skutečnou definici podstaty umění, a že ostatní jsou nesprávné, protože některou nutnou nebo dostačující vlastnost opomíjejí.

(Weitz in N&R, str. 183-4)

Weitz je přesvědčen, že všechny tyto teorie selhaly. Sdílí Gallieho názor, že toto hledání definice je esencionalistické a tudíž nemožné, i když se domnívá, že přesto může sloužit jistému účelu. Ale ať už je toto hledání esencionalistické či nikoliv, známky jeho selhání jsou nepřehlédnutelné – žádá taková teorie se dosud nesetkala se všeobecným nebo alespoň širokým souhlasem. Kantova definice estetická (která, jak uznáváme, není totožná s definicí umění) jako „účelnosti bez účelu“, Croceho „intuitivismus“, Bellova „významová forma“ nebo Langerové „symbolický cit“ měly stejně tolik zastánců jako odpůrců. Na čas přišly do filozofické módy a získaly na oblibě, ale téměř současně se odhalily problémy, které v nich byly inherentně obsaženy.

Skutečnost, že s nějakou teorií jsou problémy, nepředstavuje rozhodující námitku proti ní; totéž by se dalo říci o každé oblasti filozofie. Důležitější je důvod, proč byla každá z těchto oblastí filozofie. Je velmi jednoduché, vlastně až příliš jednoduché, odporovat kterémukoliv z těchto obecných tvrzení o „Umění“ tak, jak to činí Hospers s expresivismem, totiž odkazem na uznávané druhy umění nebo umělecká díla, pro která v rámci takové teorie jednoduše není místo. Zdá se například, že mnoho literárních děl má jak významový obsah, tak významovou formu. Je ovšem absurdní se v Kantově

nebo Bellově duchu domnívat, že architektura se vyznačuje účel-
ností, ale ne účelem. A zatímco o poezii a dramatu a o zobrazujících
dítěch obecně se dá klidně uvažovat jako o expresivních – názor-
ným příkladem je tu milostná báseň – je obtížné (a snad nemožné)
určit, co by mohla vyjadřovat absolutní hudba, nebo dokonce zda by
vůbec mohla něco vyjadřovat. Absolutní hudbě a abstraktnímu umění
asi lépe vyhovuje teorie „významové formy“, stejně jako třeba bale-
tu, ale nikoliv filmu, který se obvykle skládá ze scén a děje a vypráví
nějaký příběh. A u opery, která je v mnoha směrech jakýmsi amal-
gámem všech umění, je naprosto jisté, že se v ní vždycky najdou
příklady odporující jakékoliv definici teorii. Zkrátka filozofické
definice „umění“ vždy zahrnují neopodstatněná zobecnění. To je
první zásadní námitka. Je pravda, že na obhajobu každé z těchto
teorií se vždy dá něco uvést, ale evidentní a všem společný nezdar
při vyrovnávání se s fakty o umění představuje zásadní problém pro
filozofickou estetiku jako celek.

V reakci na tento problém dochází občas u filozofů k důležitému
a zajímavému posunu. Pokud forma nějakého uměleckého díla neod-
povídá jejích oblíbené definici, tvrdí, že se nejedná o „umění v pra-
vém slova smyslu“ nebo o „skutečné umění“. Platnost takového rozli-
šení je nutné pečlivě uvážit. Často se posuzuje jako jisté podvádění,
jako způsob, jak teorii přizpůsobit tak, aby vyhovovala faktům. Ale
ve skutečnosti to znamená přeměnu *deskriptivní* teorie umění v teorii
preskriptivní neboli normativní, a není důvod nepokusit se o for-
mulování vysloveně normativní koncepce umění. Rozdíl spočívá
v tom, že cílem deskriptivní definice je zahrnout všechny věci na-
zývané uměním; cílem normativní definice je vyřadit z věci pova-
žovaných za umění ty, které si toto označení skutečně zaslouží. Nor-
mativní koncepce umění jsou námětem, k němuž se vrátíme na konci
této kapitoly. Prozatím ještě zůstaňme u deskriptivních definic a zjis-
tíme, jaké jsou s nimi spojeny další obtíže.

Croce, který jednu takovou deskriptivní definici umění nabízí,
chápe, že nastanou případy, na které nebude moci být vztažena. Tvr-
dí ale, že jelikož různé formy umění se od sebe prostě nedají vždy
jasně oddělit – například neexistuje žádná ostrá dělící čára mezi
výtvarným uměním a šperkařstvím – nic jiného než uchýlit se ke

generalizacím nám nezbyvá. Je to nejen oprávněné, ale také nevy-
hnutelné, a netýká se to jen estetiky. Kupříkladu jednoznačné roz-
lišení mezi „osvětleným“ a „tmavým“ nezahrne „částečně osvětlené“.
Ale i když v tom má Croce pravdu, je zde další a závažnější problém
– čeho se má zobecnění týkat?

To je druhá závažná obtíž, které filozofická estetika čelí. V historii
totoho oboru panuje od Kantových dob permanentní nejistota v tom,
zda je předmětem teorie umění subjektivní stav mysli, čili zda teore-
tizujeme o postojích pozorovatele či publika, nebo jsou-li jejím předmě-
tem objektivně existující artefakty, totiž sama umělecká díla. Je
tedy teorie umění teorií o takových lidských soudech a/nebo vje-
mech, které vznikají při kontaktu s uměleckým dílem, nebo je to
teorie o skutečných objektech – obrazech, básních, hrách, hudeb-
ních skladbách a tak dále? Původ této nejistoty lze najít už u Kanta.
Ačkoliv se primárně zajímá o takový stav mysli, v němž se nějaký
objekt označí za krásný, přichází ovšem také s teorií o tom, co to
znamená, je-li něco uměleckým dílem, a vztah mezi stavem mysli
a vnějším předmětem je velmi neurčitý.

Dá se tvrdit, že tato nejistota pronásleduje filozofickou estetiku
až dodnes. I přes úvodní slova výše citovaného úryvku z Cliva Bella
soustředila teorie „významové formy“ pozornost na vytvořené ob-
jekty – je to forma objektu, na čem záleží – zatímco expresivismus,
a zvláště romantismus, měl sklon zaměřovat se na stav mysli, a to
jak umělce, tak diváka. Problém se zkomplikoval, jakmile se objevi-
la třetí možnost. Funkcionalistické a institucionalistické teorie umě-
ní se obvykle nesoustředí ani na estetický postoj, ani na individuální
díla, ale na celkovou aktivitu tvorby a vnímání umění a na její spole-
čenskou úlohu. Výsledkem toho všeho je, že estetika se částečně
stala sporem o to, o čem se má přit, a to, co jeden teoretik pokládá za
zásadní, to je pro druhého irrelevantní. Kromě problému neopodstat-
něného zevšeobecnování čelí tedy filozofické definice umění pro-
blému, co je jejich předmětem. Hledáme definici či zevšeobecnění
postojů, nebo artefaktů, nebo funkcí, nebo aktivit?

I kdyby obě tyto těžkosti bylo možné překonat, a mnoho autorů
se domnívá, že to možné je, je zde ještě třetí. Jde o námitku, z níž
vychází většina alternativních sociologických teorií. Je založena na

poznaku, že každý jazyk je kulturním produktem s určitou historií a že tedy i samy pojmy mají nějakou historii. Namítá se, že mluví-li filozofové o „Umění“, implicitně předpokládají, že je zde nějaký objekt nebo kategorie nebo aktivita nebo postoj, který má univerzální použití a je indifferenční ke kulturnímu kontextu a historickému vývoji. Ale sociologická a historická zkoumání naznačují, že je to omyl. Janet Wolffová, socioložka umění, to vyjadřuje takto:

Sociologie a historie umění ukazují, zaprvé, že je náhodné, že určité typy artefaktů se konstituují jako „umění“... Zadržte, nutí nás to zpochybnit rozdíly, které se tradičně činí mezi uměním a ne-uměním... neboť je jasné, že v povaze díla nebo činnosti není nic, co by je odlišovalo od jiných děl nebo činností, s nimiž mohou mít mnoho společného.

(Wolffová 1988:14)

Wolffová v podstatě říká, že to, co se v nějaké době považuje za umění, je výsledkem společenských vlivů, nikoliv povahy uměleckých objektů jako takových. Tuto okolnost podle ní nemohou eliminovat ani závěry umělecké kritiky:

Estetika nemůže pro žádný korpus děl nebo kánon najít nějakou záruku v umělecké nebo literární kritice. Tyto diskursy jsou totiž také historicky podmíněnými produkty sociálních vztahů a praktik, a tudíž jsou stejně předpojaté a odvozené jako umění a literatura samotné.

(ibid.)

Jinými slovy, ani myšlení uměleckého kritika či čtenářské veřejnosti není vůči společenským zájmům a podmínkám imunní. Umělečtí kritici sice sestavují seznamy „klasických“ děl, ale takový seznam je stejně tak výsledkem historických vlivů a změn jako sám pojem umění.

Závažnosti sociologické námítky vůči tradiční estetice se budeme podrobněji zabývat za okamžik. V této chvíli postací poznamenat, že tato sociologická argumentace je z části nesporná. O tom, co se má nazývat „Uměním“, nepanuje dokonce ani dnes všeobecná

shoda a není třeba hledat příliš daleko, abychom viděli, že pro pojem „Umění s velkým U“ nemají mnohé jiné doby a jiná místa žádné použití. Například rozlišení mezi uměním a řemeslem, na které v moderní estetice upozornil Collingwood, jehož verzi expresivismu jsme probírali v kapitole 2, se do jazyka Plátónova a Aristotelova přeložit nedá. Stejně tak toto rozlišení nekoresponduje s tím, které se v osmnáctém století činilo mezi číslým a mechanickým uměním. Tento způsob uvažování o jazyce a pojmech odhaluje, že filozofická estetika, i pokud není esencialisistická, je plátónská. Plátón se domníval, že vše má svou věčnou neměnnou „formu“, kterou věci, které kolem sebe vidíme, zrcadlí nebo napodobují, a mohli bychom tvrdit, že v podobném duchu filozofická estetika předpokládá, že existuje jakási univerzální neměnná forma zvaná „Umění“, kterou lze vnímat v kterékoliv době. Ale pravda je, nebo se tak alespoň domnívají sociologové umění, že umělecká praxe, kritika a umělecké instituce jsou společenské produkty, které je nutno chápat z hlediska historického vývoje. Nejsou ani neměnné, ani konečné, a liší se jak vzhledem k času, tak místu. Pokud tomu tak je, pak filozofická estetika nejen užívá špatné metody, ale snaží se vysvětlit něco, co neexistuje.

Abychom to shrnuli: Filozofická estetika inspirovaná Kantem má tři zásadní nedostatky. Zaprvé – vychází z určitého zobrazení, které, ať už je ovlivněno esencialisismem idealistické metafyziky nebo není, pátá po charakteristikách vymezujících umění za situace, kdy není žádný oprávněný důvod předpokládat, že nějaká vlastnost nebo příznak, který by všem uměleckým dílům musel být nebo byl společný, vůbec existuje. Pak je nevyhnutelné, že žádná definice není s to vysvětlit všechna fakta, protože ta jsou zkrátka příliš různorodá. Zadruhé – ve filozofické estetice vládne hluboce zakořeněná nejistota týkající se toho, co je vlastně nositelem této charakteristiky, pokud by ji ovšem bylo možné najít. Jejím dílo, postoj, s jakým k němu přistupujeme, nebo celý komplex aktivit, jichž jsou jak dílo, tak i postoj součástí? Zaitění – přistupovat k umění tradičním způsobem filozofické estetiky znamená ignorovat nevyvrátitelný fakt, že pojem umění není neměnná a na věky daná „forma“, ale společensky a historicky podmíněné pojetí, jehož aplikace, má-li jakou, je odpovídajícím způsobem omezena.

Existují pokusy všechny tyto námitky vyvrátit, ale není podstatné je zde probírat, neboť smyslem této kapitoly je pouze popsat úvahy určující dělicí čáry mezi moderními teoriemi umění. Ať už se tyto pokusy s uvedenými nedostatky dostatečně vyrovnávají či nikoliv, faktem zůstává, že filozofická estetika byla vážně zpochybněna, a to je dostatečný důvod zabývat se jejími konkurenty.

UMĚNÍ JAKO INSTITUTE

O jedné teorii umění, která vzbudila pozornost, se dá říct, že se nachází někde uprostřed mezi filozofickým a sociologickým přístupem. Je to institucionální teorie, jejímž nejnámějším představitelem je americký filozof George Dickie (dalším významným představitelem podobného názoru je Jerrold Levinson). Institucionální teorie bere vážně myšlenku, z níž vycházejí sociologové umění, totiž že to, co je pokládáno za umělecké dílo, se s časem a místem může měnit. Uplatňuje ovšem také tradiční estetiku, protože se snaží učinit tuto skutečnost základem filozofické definice umění.

Dickie svou definici formuloval původně takto:

Umělecké dílo je v klasifikačním smyslu (1) artefaktem (2) souhrnem aspektů, které mu propůjčily status uchazeče o ocenění nějakou osobou nebo osobami, jednajícími za určitou společenskou instituci (umělecký svět).

(Dickie 1974:34)

Je to spleť definice a Dickie ji sám později opustil (viz Dickie in N&R str. 213-23). Zachycuje nicméně obecnou myšlenku, která je i nadále přitažlivá, a dá se jednodušeji vyjádřit takto: Artefakt se stává uměleckým dílem, pokud ho příslušní kritici považují za uchazeče o tento status. Umění je to, o čem umělecký svět rozhodne, že jím je. Tato sociální definice uměleckého díla má oproti čisté konceptuální neboli *apriorní* definici jisté výhody. Definice, k níž se dospělo nezávisle na skutečném uměleckém světě, založená třeba podobně jako Kantova na nějakém obecném filozofickém systému,

se v podstatě může zcela míjet s tím, co se za umění běžně pokládá. Ale pokud to, o čem nám filozofie říká, že je uměním, není tím, co svět umělců, kritiků a publika za umění považuje, čím by vůbec ona filozofická definice mohla být zajímavá? Dickie se tím, že definuje umění tak, jak jej definuje, nebezpečí jakékoliv takové disparity vyhýbá. Druhá přednost institucionální teorie umění spočívá v tom, že je s to se vyrovnat s případy, k nimž sice dochází jen občas, přesto jsou důležitým aspektem uměleckého světa -- s transformací obyčejných předmětů v umělecká díla. Vezměme si jeden slavný příklad: V roce 1917 Marcel Duchamp, uznávaný umělec, poslal jako odpověď na otevřenou výzvu všem talentům na jednu výstavu v New Yorku průmyslově vyrobenou pisoárovou mušli, kterou nazval *Studánka*. Vystavovatelé ji pochopitelně odmítli na výstavu zařadit, ale později ji „znalci“ začali přece jen oslavovat jako umělecké dílo. Podle institucionální teorie může být běžný předmět, spíše zvolený než vytvořený, skutečně uměleckým dílem, pokud ho za něj umělecký svět považuje, zatímco podle jakékoliv jiné definice by tento nebo nějaký podobný předmět byl předem vyloučen.

Tyto výhody má institucionální teorie díky tomu, že bere vážně společenský kontext umění, což je aspekt, který sociologové tak naléhavě zdůrazňují. Přesto vyvolala ještě větší spory než definice ostatní. Zvláště následující tři problémy se vzpírají řešení: Zaprvé se zdá, že jde o definici kruhem. Umělecké dílo je definováno pomocí uměleckého světa. Ale jak jinak by se dal definovat umělecký svět než jako svět zabývající se uměleckými díly? Ale ne každé definování kruhem je škodlivé a Dickie hájí svůj názor tím, že jeho definice, ač se pohybuje v kruhu, se v něm nepohybuje ke škodě věci. Ovšem i pokud by se v tom nemýlil, zbývají další dvě námitky, a ty se tak snadno vyvrátit nedají.

Myšlenka společenské instituce, která může udělovat status, není v umění ani neznámá, ani není vlastně pouze umění. Například právo je mnohem názornějším příkladem. O tom, že něco je zločinem, rozhodují výhradně právní instituce prohlášením, že tomu tak je. Zločinem je to, čemu právní systém přidělil tento status. Podobně kněz je knězem díky tomu, že mu byl tento status biskupem udělen. Ale oba tyto příklady se vztahují na instituce se všeobecně známými

a zavedenými pravomocemi. V případě „uměleckého světa“ žádné takové pravomoci neexistují. Kdo je tím, kdo uděluje status „uměleckého díla“, a z jaké pravomoci? „Umělecký svět“ není ani dostatečně jednotný, ani nedisponuje uznávanými procedurami udělování statusu. Podstatné je, že lidé ze světa nazývaného „umělecký“ se pokud jde o hodnotu a status nějakého díla často neshodnou. Tuto možnost ilustruje příklad s Duchampem. Nejprve uznávání kritici jeho přisvědčívá za umělecké dílo považovat odmítli: později, ať už z jakéhokoliv důvodu, ho stejně uznávají kritici za jako takové uznávat začali. Jelikož stejný objekt uměleckým dílem buď je, nebo není, naznačuje to, že jedna skupina kritiků se mylila, a tudíž ani z jedné z těchto odpovědí o jeho uměleckém statusu nic nevyplývá.

Důsledky toho, že se zmýlí umělecký svět, jsou jiné, než důsledky právního omylu, což odhaluje, že mezi těmito dvěma institucemi existuje zásadní rozdíl. Ačkoliv i soudci a zákonodárci se mohou myliti, pokud se tak stane, na právní moci jejich rozhodnutí to nic nemění. Dokud se zákon nezmění nebo dokud není soudní rozhodnutí zrušeno, status zločinného a zločince přetrvává, i když došlo k omylu. Ukazuje to, že společenská pravomoc se neodvozuje od názoru, jakkoliv podloženého, ale od uznávané společenské funkce: Dickieho „uměleckému světu“ nechybí ani tak funkce, kterou mu připisuje, jako spíš společenské uznání nějaké „udělené“ pravomoci, kterou by potřeboval, aby jeho teorie fungovala.

To nás přivádí ke třetí námitce. Mohli bychom s Dickiem souhlasit, že umělecký svět má nějakou funkci, ale předpokládat, že touto funkcí je přidělování statusu by znamenalo přijmout podmínky stanovené uměleckým světem samotným. Možná si umělci a kritici skutečně myslí, že jsou to oni, kdo určuje, co je a co není umění. Proč bychom ale měli přijímat jejich vlastní hodnocení sebe samých? Především by to v umění vyvolalo hluboký konzervativismus – vše, co by umělecký svět nepřijal, by se stalo nepřijatelné. Navíc by to vyžadovalo příliš úzký pohled na společenský kontext umění. Umělecký svět, pokud vůbec má smysl o něčem takovém hovořit, není oddělnou a izolovanou entitou, ale komplexem institucí a aktivit, spojených se společností jako celkem. Správně chápat umění v jeho společenském kontextu vyžaduje, abychom tento široký kontext vzali

v úvahu, a pokud tak učiníme, může se velmi snadno stát, že zjistíme, že umění má jiné funkce než ty, o nichž lidé zabývající se uměním tvrdí, že je má, nebo které jsou ochotni připustit. Dickie udělal krok správným směrem, když se zaměřil na společenské instituce umění, ale jeho zaměření je příliš úzké. Tato myšlenka nás přivádí k širším teoriím, které jsem označil jako „sociologické“.

MARXISMUS A SOCIOLOGIE UMĚNÍ

Sociologické alternativy k filozofické estetice se dají řadit do skupin pod celou řadou názvů: marxistická estetika, strukturalismus, kritická teorie, dekonstruktivismus, postmodernismus. V současné umělecké kritice jsou to všechno známé pojmy, ale vyhraněnost těchto označení je poněkud zavádějící, protože myšlenky, které představují, se do značné míry překrývají. Něméné marxismus, strukturalismus, dekonstruktivismus a tak dále jsou vyhovující nálepky pro velmi vlivná hnutí v rámci současného uměleckého myšlení a je důležité se jimi zabývat.

Začneme s marxismem. Evidentně marxistické teorie umění existují, ale protože Marx sám neměl o umění mnoho co říci, představují tyto teorie rozšíření základních marxistických pojmů. Pokud má Louis Althusser, vůdčí francouzský marxistický teoretik, pravdu, pak ke správnému porozumění umění lze skutečně dospět jen prostřednictvím porozumění základním marxistickým konceptům.

Jedním způsobem, o němž vůbec můžeme doufat, že nám umožní získat skutečně znalosti umění, proniknout hlouběji do speci-
ficnosti uměleckého díla a poznat mechanismy, které vytvářejí „estetický účinek“, je právě věnovat dlouhý čas a maximální pozornost „základním principům marxismu“.

(Althusser 1971:227)

Podle jeho názoru

abychom mohli zodpovědět většímu otázk, které nám klade existence a specifická povaha umění, jsme nuceni dobrat se adekvátních

(vědeckých) znalostí procesů, které vytvářejí „estetický účinek“ uměleckého díla.

(ibid.:225)

Althusser zde působivě zevšeobecňuje přístup, který využil Lenin v jednom pojednání o Tolstém:

Rozpory v názorech Tolstého nejsou jen rozpory jeho osobního nazírání, nýbrž jsou odrazem nanejvýš složitých a protichůdných poměrů, sociálních vlivů a dějinných tradic, které určovaly psychologii různých tříd a různých vrstev ruské společnosti v poroformním, avšak *před*revolučním období.

(Lenin 1950:61)

Z marxistické perspektivy pochopitelně není účelem intelektuální aktivity světu pouze porozumět, ale změnit ho, a z tohoto důvodu se marxisté zajímali také o praktický účinek umění, a to jak konzervativního, tak revolučního. Vývoj marxistické teorie umění, jak ho shrnuje Tony Bennett, marxistický kritik, tyto dva cíle odráží. (Bennett mluví o literatuře, ale jeho popis se dá rozšířit na umění obecně.)

V kontextu topografie „základny“ a „nadstavby“, jak ji znepoval Marx, vždy existovaly pokusy vysvětlit formu a obsah literárních textů jejich odvozením z ekonomických, politických a ideologických vztahů, v nichž vznikají. Marxističtí kritici se navíc snažili vypočítat, jaké politické účinky by se s literárními díly spojovat, a posuzovali v důsledku toho různé typy literární praxe kladně nebo záporně.

(Bennett 1979:104)

Bennett také odhaluje třetí oblast zájmu marxistické estetiky, k níž se ještě vrátíme. Dvě, které zde identifikuje – zájem o společensko-ekonomický kontext umění a o jeho politické účinky – vedly k teorii umění, jež je na jedné straně ideologií, na straně druhé vědou. „Věda“ a „ideologie“ jsou pojmy marxistické sociální teorie, podle níž je věda pravdivým vnímáním a poznáváním reality, zatímco ideologie je

souhrnem falešných a zkreslujících idejí, jimiž prezentují realitu ti, kteří mají skrytý zájem bránit radikální změně. Tvrdit, že umění se nachází někde mezi nimi, znamená tedy tvrdit, že má dvoji povahu. Na jedné straně v umění skutečně nacházíme odraz světa, ale ne takového, jaký skutečně je, ale daleko spíše takového, za jaký ho lidé pokládají. Umění částečně vyjadřuje historicky omezené vnímání každé konkrétní společnosti a každého období. V tomto smyslu je umění ideologické, protože realitu skrývá. Na druhé straně je umění uznáváno jako umění. Což znamená, že je chápáno jako výtvar imaginace, nikoliv vědeckého zkoumání, a protože je chápáno tímto způsobem, může také odhalovat *ne*realnost ideologického světa, ukázat, že se skládá z idejí a z obrazů. Tímto způsobem se umění blíží vědě, protože nám něco říká o světě kapitalismu a tím rozšiřuje skutečné poznání. Althusser vyjadřuje tuto marxistickou koncepci umění jako směsi ideologického a vědeckého, když říká: „Zvláštností umění je 'přimět nás vidět', 'přimět nás vnímat', 'přimět nás cítit' něco, co na realitu *ne*příměho poukazuje“ (Althusser 1971:222).

V revolučním umění je prvek *ne*příměho poukazování na realitu zjevný. Umění jako nástroj radikální společenské změny naznačuje něco o realitě tím, že otfese falešným ideologickým vědomím diváka. Z tohoto důvodu Althusser chválí malíře Cremoniniho, protože „jeho malba zbavuje diváka spoluviny účasti na samolibém lámání humanistického chleba, spoluviny, která diváka utvrzuje v jeho sponatánní ideologii tím, že ji líčí“. Tento dosti těžko srozumitelný výrok znamená, že revoluční umění nezobrazuje věci povědomými a pohodlnými způsoby, což činí většina umění, ale pomocí nepovědomých a tudíž zneklidňujících převleků. Z toho se dá usoudit, že *ne*-revoluční umění, které podle názoru většiny marxistů zahrnuje všechny formy naturalistického „kopírování“, ponechává ideologické obrazy světa nenarušené. Tím se podílí na udržování *statu quo*. Většina marxistů by tvrdila, že v buržoazním umění prvek náznakovosti uniká jak umělci, tak divákovi, který je tak podváděn. Podobně jsou klamáni také kritici, obzvláště představitelé tak zvané nové kritiky 50. let, kteří předpokládali, že jejich studie jsou, jak to nazývá marxistický literární teoretik Terry Eagleton, „nevinné“, což znamená zcela oproštěné od společenských nebo politických předpokladů či

zájmů. Takoví kritici berou umělecká díla tak, jak jsou, a představují si, že se vyjadřují k tomu, co v nich neuznávají „našlir“. Ale i pouhé „nacházení“ předpokládá neutralitu, která je nedosažitelná – nikdo není úplně nezávislý, nestojí nad svými vlastními společenskými vazbami a mimo ně.

Takovéto chápaní umění je typicky marxistické. Příkladem je dílo maďarského spisovatele György Lukáče, který ač disident, má v marxistické estetice značný vliv. Lukács rozlišuje mezi hodnotou „vyprávění“ a „popisu“. „Skutečný epický básník“, sděluje nám, „nepopisuje předměty, ale vyjadřuje jejich funkci v předtihu lidských osudů“, zatímco „rozhodující ideologickou slabostí spisovatelů popisné metody je jejich pasivní kapitulace“ (Lukács 1970:146). Jeho hlavní myšlenkou je to, že skuteční básníci se účastní společenského zápasu; ti, kteří si dělají nárok na pouhé „popisování“, se ve skutečnosti spolčují se silami útlaku.

Marxistická teorie umění připisuje umění jak intelektuální, tak praktický význam. Ve strování s vědou jde o nedokonanou formu poznávání, nicméně takovou, která může buď sloužit udržování vládnoucího politického pořádku, nebo ho může narušovat. Správnost tohoto názoru na umění zjevně závisí na pravdivosti marxistické teorie dějin a společnosti, jejíž je pouze součástí. Mohli bychom se proto domnívat, že marxistická teorie umění se dá zkoumat jediné tehdy, zkoumáme-li marxismus obecně, a jelikož by to obsáhlo velké množství důležitých temat politických, historických a filozofických, úloha zhodnotit marxistickou teorii umění se zdá být značně náročná. My však našetři můžeme tyto velké otázky pomínout. Pravdivost marxistické teorie historického materialismu je *nezbytnou* podmínkou pravdivosti marxistických teorií umění, ale není podmínkou *dosažitelnou*. Což znamená, že je-li marxistická sociální teorie nesprávná, pak je také nesprávná marxistická teorie umění. Ale i pokud je marxistická sociální teorie pravdivá, její aplikace na umění může být i tak mylná. Jinými slovy se dá říct, že planost marxistické teorie umění můžeme zkoumat nezávisle na marxistické teorii jako celku.

Pokud tak učiníme, pak i tehdy, posuzujeme-li marxistický přístup k umění jako takový, narážíme na důležité problémy, který se dá heslovitě vyjádřit otázkou: „Čeho je marxistická teorie umění

teorii?“ Marxistická alternativa k tradičně pojímané filozofické estetice se odvíjí, jak si vzpomene, od nespokojenosti s ahistorickým esencialismem kantovské estetiky. Marxismus v ni sledává stejnou chybu, jakou sledal Marx v Hegelově teorii státu. „Umění“, stejně jako „Stát“, je jednou z těch „abstraktních determinací, které v žádném případě nedozrají ve skutečnou společenskou realitu“ (Marx 1970:40). Přesto Althusser, Lukács, Bennett a mnoho dalších marxistů při rozvíjení svých názorů iden čehosi, co se nazývá „uměním“, využívá (stejně jako několik souvisejících abstraktních pojmů). Odkazy na „umění“ skutečně nejsou v dílech marxistických teoretiků o nic méně časté než v dílech filozofických estetiků. Ani nás to nepřekvapí, protože je obtížné nahlédnout, jak by se *jakákoliv* taková teorie dala bez opory v nějaké abstraktní koncepci „umění“ vůbec rozpracovat. Navíc z příkladů, které marxisté uvádějí, je jasné, že čími mezi uměním a ne-uměním přesně ten rozdíl, o němž Wolfřová tvrdí, že ho sociologické bádání zprovodilo ze světa.

Podle Bennetta vyplývá zkracující užívání tohoto zdiskreditovaného abstraktního pojmu „umění“ ze skutečnosti, že kromě oněch dvou cílů zmínovaných ve výše citované pasáži mají marxisté ještě třetí, nekompatibilní cíl:

Každá zásadní fáze ve vývoji marxistické kritiky, snad s výjimkou Brechtova díla, byla iniciativou v estetice. Marxistická kritika usiluje o zformulování teorie specifické podstaty estetických objektů... Vyne-li se vývojem marxistické kritiky nějaká červená nit, pak je to skutečně pokus sloučit... dvě oblasti zájmů: první z nich důsledně vychází z historických a materialistických premis marxismu a z jeho politické motivace, druhá je dědictvím buržoazní estetiky.

(Bennett 1979:104)

Bennett se domnívá, a podle mého názoru správně, že tyto dva prvky marxistické kritiky sloučit nelze. „Dědiciví pojmové výzbroje, které je součástí estetiky, je tou nejučinější překážkou vývoje důsledně historického a materialistického přístupu“ (ibid.). Zbytek Bennetovy knihy je tudíž pokusem takovýto přístup vytvořit.

Výsledek jeho imponantního úsilí v tomto směru je poučný. Bennettův důslednější marxismus ústí v něco, co by se dalo nazvat vymizením umění (či v Bennettově případě literárního textu): Jelikož sama idea „díla“ je jednou z kategorií estetiky, marxista nemůže bez rozporů tvrdit, ani že „díla“ odrážejí, odhalují a podporují společenskou realitu, ani že ji podřívají.

Je to daleko spíše *marxistická kritika*, která prostřednictvím aktivního a kritického zásahu „pracuje“ na daných textech tak, aby *je přiměla* „odhalovat“ nebo „oddalovat“ dominantní ideologické formy, na něž byly *přinuceny* „nepřímo poukazovat“. Význam ideologie, který by měla nést, není nijak „vrozený“, není to předeem daný význam, který by kritika pasivně odrážela, ale je to význam, který je zásahem marxistické kritiky *vnucen*.

(Bennett 1979:156)

Pochopit tento způsob vyjadřování není snadné. Bennett chce říct, že pokud důležitost a pravý význam uměleckých děl spočívá v jejich společenské funkci, nevychází to najevo díky zkoumání jejich vnitřního obsahu, ale díky marxistické analýze místa umění v kultuře. Může mít pravdu v tom, že je to nevyhnutelný důsledek konzistentního pokusu vzdát se abstrakcí filozofické estetiky, ale je-li tomu tak, platí se za to velmi vysoká cena. Ani ne tak proto, že je nutné vzdát se pojmu uměleckého díla, ale proto, že vykoná-li *všechnu* práci marxistická kritika, může být objektem jejího zájmu naprosto cokoliv. Marxističtí kritici si pak mohou stejně dobře, ne-li lépe, vytvořit svůj vlastní materiál, a nemusí spoléhat na něco, co snad vyprodukuje ti, kterým se běžně říká umělci.

Bennett tento drastický rezultat názorně ilustruje v závěru své knihy. Tam se pochvalně zmiňuje o jednom díle Renée Balibara, v němž, jak tvrdí, „konečně dochází k rozhodujícímu teoretickému průlomu“. Balibar přichází se dvěma odlišnými texty jedné pasáže z knihy *Đáblův močál* George Sandové. Jeden je adaptovaná (1914) verze určená pro školy, druhý je text kritického vydání z roku 1962. Texty se od sebe značně liší, ale protože jedině, co marxistickou

kritiku zajímá, je to, jak se liší ve společenské funkci a účinku, není podle Bennetta „ani jeden z nich ‚původním‘ nebo ‚pravým‘ textem“. Je-li tomu skutečně tak, pak jsme nuceni přijmout závěr, že z *hlediska marxistické kritiky* je to, co Sandová napsala, či zda vůbec něco napsala, zcela lhostejné. Text to, co říká marxistická kritika, nejen znamená, on tím je.

Bennett tento závěr bez rozpaků přijímá, snad to od něj vyžaduje snaha o důslednost. Nicméně tím, co je zde třeba zdůraznit, je skutečnost, že mezi jeho důslednou verzí marxistické kritiky a jakoukoliv součástí jevu běžně nazývaného umění, ať už je toto označení užíváno jakkoliv široce, neexistuje žádný vztah. Vzhledem k tomu nemáme nejmenší důvod považovat Bennettovu verzí marxistické kritiky za výkon ve sféře teorie umění. Jelikož „umění“ je falešná abstrakce, která by měla být opuštěna, nemůže existovat žádná jeho teorie, ať už marxistická nebo jakákoliv jiná. Marxismus dovedený k logickým závěrům neprovokuje jinak nebo lépe to, co filozofická estetika dělá špatně, ale naprosto se vzdává jakékoliv podobné činnosti. Bennett dochází k závěru, že „není nic takového jako díla nebo texty, existující nezávisle na funkcích, kterým slouží“ (str. 157). V tom případě je nutné nahradit teorii umění analýzou společností.

Není to výsledek, s nímž by se výslovně ztotožnilo mnoho marxistických teoretiků, a je důležité poznamenat, že tento závěr bylo dosud možné učinit pouze z názorů Althussera a Lukáse. Ostatní marxističtí teoretikové mají poněkud jiné koncepte umění, jejichž zkoumání by mohlo naznačovat něco jiného. Například Terry Eagleton, jeden z nejznámějších marxistických literárních teoretiků, se domnívá, že texty neodrážejí ani nevyjadřují ideologické koncepte společenské reality, ale jsou spíše samy produkty této reality. V důstředku toho je úkolem kritiky

ukázat text tak, jak sám sebe nemůže znát, aby se manifestovaly ty podmínky jeho vzniku (vepsané do každého písmene), o nichž nutně mlčí... Aby bylo něco takového možné, kritika se musí vzdát své ideologické prehistorie a musí se postavit mimo prostor textu na alternativní terén vědeckých znalostí.

(Eagleton 1978:43)

Není tak úplně snadné pochopit, co tím Eagleton myslí, ale je-li odpovídajícím objektem kritiky něco, o čem text nebo dílo *nutně* mlučí, a musí-li se kritika postavit „mimo prostor textu“, pak se patrně i zde výrazně rysuje možnost, že umění vymizí. Jedna z možných odpovědí spočívá v interpretaci Eagletonova počínu ne ve smyslu ignorování textu, ale ve smyslu dejme tomu čtení až za hranice textu, snad v podobném duchu, jako když přírodní vědy jdou až za experimentální údaje a vytvářejí teorii, která tyto údaje vysvětluje, nebo jako když antropologie poskytuje interpretace nýtů a rituálů, které se dostávají až za úroveň pouhého pozorování. Ačkoli ani jedna z těchto analogií není dokonale, obě poukazují na podobnost mezi Eagletonovým způsobem uvažování a některými dalšími obecnějšími strukturalistickými koncepcemi. Pokud tedy pro tuto chvíli přijmeme závěr, že důsledný marxismus neznamená revizi, ale daleko spíše konec esoteriky, pak je nyní nutné prozkoumat s marxismem spřízněný strukturalistický přístup.

LÉVI-STRAUSS A STRUKTURALISMUS

Strukturalismus se nejprve objevil v lingvistice, a nezrnýlíme se, když řekneme, že úloha jazyka v lidském myšlení a poznání se stále považuje za zásadní. Rozšíření úlohy jazyka na umění obecně navíc dává vzniknout koncepci hudby, malířství, architektury a tak dále, v níž dtky tomu, že se na ně pohlíží jako na systémy znaků a významů, do jisté míry srovnatelných s přirozenými jazyky, přetrvává několik lingvistických pojmů. V lingvistice byl průkopníkem strukturalismu švýcarský lingvista Ferdinand de Saussure. Saussure přišel s dnes slavným rozlišením mezi *parole* – promluvou – a *langue* – nevysto- vovaným a neslyšitelným systémem jazyka, který určuje strukturu a význam výpovědi. Věci, které říkáme, jsou konstruovány v souladu s gramatikou a čerpány ze slovní zásoby a jejich význam na nich závisí, gramatika a slovní zásoba jako takové však vyjadřovány nejsou a mluví- cí je většinou explicitně neznají. Úkolem lingvistiky, jak ho pojímal Saussure, je konstruovat či dedukovat *langue* z jeho realizace v *parole*. Dva aspekty tohoto způsobu uvažování obzvlášť stojí za povšim-

nutí. Zaprvé – skrytý *langue* za zjevným *parole* nelze považovat za něco, co by existovalo mimo jazyk, jak je užíván. Ačkoli se skrytý *langue* odlišuje od konkrétních promluv, může se neméně manifestovat právě jen těmito promluvy. Například gramatika přirozeného jazyka není totožná s gramatickými promluvy jako takovými, ovšem může se realizovat pouze skutečně pronesenými větami. Rozlišení, které tvoří podstatu strukturalismu, tedy dává příslib něčeho, o co v jistém smyslu usiluje každá intelektuální činnost – o odhalení reality za vnější podobou – aniž by se současně dovolávalo nějakých okulturních nebo podivně metafyzických entit. To vysvětluje, proč je strukturalismus pro široké spektrum oborů tak přitažlivý, například pro sociální antropologii stejně jako pro studium jazyka. Z druhé – strukturalní lingvistika otevírá možnost teoretického vysvětlení, totiž vysvětlení jazykových jevů pomocí vnitřní podstaty jazyka a myšlení, nikoliv pouze jejich vnějších projevů nebo vývoje v různých dobách a na různých místech. Někdy se to vyjadřuje tv- zením, že strukturalismus umožňuje synchronní (simultánní), nejen diachronní (historický) výklad. Jinými slovy se dá říct, že umožňuje poznávání vnější podoby *prostřednictvím* vždy přítomného struk- turního systému, nejen prostřednictvím historického procesu vývo- je. Právě z tohoto důvodu byla strukturalní lingvistika považována za zdroj teoretického osvobození se od pouhého zaznamenávání histo- rických změn, které bylo do té doby pro studium jazyka příznačné.

Vzhledem k intelektuální přitažlivosti strukturalismu nepřekvapí, že základní myšlenky lingvistického strukturalismu přejala i další obory. Nejvýznamnější z nich je antropologie, jak ji rozvíjel Claude Lévi-Strauss. Sám Lévi-Strauss patrně pokládal svou aplikaci myš- lenek z oblasti lingvistiky za jejich pouhé rozšíření, nikoliv zvláštní adaptaci, protože říká: „Pojmáme antropologii jako *bona fide* úži- vatele té sféry působnosti semiologie, kterou si pro sebe dosud nevy- hradila lingvistika“ (Lévi-Strauss 1978:9-10). Nicméně výsledkem tohoto rozšíření bylo to, že pojem skryté struktury dostal abstraktnější podobu, tudíž takovou, která umožňovala její aplikaci i na jiné systé- my, než je jazyk. Podle tohoto názoru „dokonce i ty nejjednodušší tech- niky jakékoliv primitivní společnosti nabývají charakter systému, který se dá analyzovat pomocí obecnějšího systému“ (ibid. str. 11).

Lévi-Straussova definice předmětů vhodných pro strukturalistickou analýzu je následující:

Strukturované uspořádání je takové, které splňuje dvě podmínky – aby to byl systém vykazující vnitřní soudržnost a aby se tato vnitřní soudržnost, nedostupná pozorování jako izolovaný systém, projevovovala při výzkumu transformacemi, díky nimž jsou podobné vlastnosti rozeznatelné v evidentně odlišných systémech.

(Lévi-Strauss 1978:18)

Není obtížné pochopit, že takové abstraktní podmínky se dají aplikovat na umění a na uměleckou tvorbu. Lévi-Strauss byl skutečně jedním z prvních, kteří v oblasti antropologie k tomuto spojení dospěli, a sice z podnětu práce Rusa Vladimíra Proppa o pohádkách. Propp se domníval, že jisté neměnné funkce a okružní činnosti, vymezené takovými typy postav jako třeba „protivník“, „pomocník“, „osoba, kterou hrdina hledá“, a tak dále, je možné odhalit v různých postavách konkrétních pohádek. Abstraktnější a ještě ambicióznější je přístup Tzvetana Todorova, který přišel s obdobou mezi gramatickými a literárními strukturami, takže postavy byly chápány jako „podstatná jména“, jejich vlastnosti jako „přídavná jména“ a jejich činnosti jako „slovesa“, s „pravidly“, která byla rovněž pojímána podle gramatického modelu, který samozřejmě určuje kombinace slovních druhů.

Strukturalistický přístup k literatuře se nejvýznamněji projevil vznikem nového názoru na literaturu samotnou, totiž názoru, že v ní nacházíme nejen pouhý projev skryté struktury, ale také vědomou nebo částečně vědomou reflexi této struktury samotné. Abychom použili terminologii lingvistiky, oboru, v němž tento vývojový trend začal, v literatuře na rozdíl od jiných forem písemnictví nenacházíme jasné rozlišení mezi označujícím (slovy) a označovaným (předměty, na které slova odkazují). V literárních kompozicích jde spíše o to, že označované je zároveň označujícím a toto splnutí způsobuje, že pozornost čtenáře je přivedena nikoliv k vnějšímu odkazu, ale přímo k prostředkům odkazování. Je to právě tato funkce, kterou se snaží vystihnout poloodborný termín „aktualizace“.

Funkce básnického jazyka záleží v maximální aktualizaci jazykového projevu... neděje se to proto, aby sloužila sdělení, nýbrž proto, aby stavěla do popředí sám akt vyjádření, mluvení.

(Mukařovský 1971:119)

Vliv strukturalismu na úvahy o umění je jednoznačně největší v oblasti literární teorie, což je nepochybně dáno jeho původem ve studiu jazyka. Ale není nijak zvlášť obtížné pochopit, jak se dá jeho uplatnění rozšířit i na další umění. Dvě podmínky, na které Lévi-Strauss váže existenci strukturovaného systému, se neodvolávají explicitně na jazyk a zdá se zcela oprávněně chápat jiné druhy umění, než je literatura, také jako strukturované útvary, analyzovatelné pomocí konstant a proměnných. Pro umělce a umělecké kritiky je vskutku docela běžné a přirozené vyjadřovat se tímto způsobem. A tak se dá malířství chápat jako aktualizace vizuálna, architekti často mluví o architektonickém „slovníku“ a o hudbě by bez odkazů na strukturu a kompozici bylo obtížné vůbec hovořit.

Lze tedy snadno pochopit, jak se dá strukturalistický způsob uvážování využít k poznávání nejen básnické funkce, ale k poznávání umění obecně. Výsledný obraz má očividně spojitost s marxismem, jak také mnozí autoři uznávají. Ovšem mezi marxismem a strukturalismem je zásadní rozdíl. Podle strukturalistických teorií hodných toho jména jsou systémy významu a vjemů, které se sebe-reflektují v umění, univerzální a z větší části fixní. Což znamená, že struktury, jaké popisuje Lévi-Strauss, ačkoli v konečném důsledku podléhají změně, jsou nadčasové „gramatiky“, projevující se v konkrétních historických kulturách. Naproti tomu v marxismu vše podléhá historické změně, snad nejvíce právě společenské a kulturní struktury.

DERRIDA A DEKONSTRUKCE

Strukturalismus má pochopitelně své obříže. Je nejspíš pravda, jak tvrdí Edith Kurzweilová v knize *The Age of Structuralism* (Věk strukturalismu) (1980), že věk strukturalismu skončil. Důvody jeho

úpadku patrně související jak s intelektuální módou, tak s jeho intelektuálními problémy, nicméně pro nás jsou poučnější problémy.

První a v jistém smyslu méně zajímavou z těchto nesází je to, že se nikomu nepodarilo skutečně odvodit přesvědčivou strukturu axiomů a pravidel transformace. Lévi-Straussův univerzální systém binárních protikladů (světlý/tmavý; dobrý/špatný a tak dále) po slibném startu zabředl do nespočetných potíží, které se daly řešit jedině návratem k takovému stupni složitosti, který ho zbavil téměř veškeré jeho teoretické účinnosti. A sám Lévi-Strauss, i přes stálý obdiv k průkopnické povaze Proppova díla o pohádkách, odhalil ve způsobu, jak s nimi zacházel, závažné nedostatky. Zkrátka v žádné z oblastí, jimiž se teoretikové strukturalismu zabývali, se nic takového jako „gramatika“ neobjevilo.

Zadruhé – i tento krátký výklad patrně objasnil, že posun od strukturalistické lingvistiky přes antropologii až k strukturalistické teorii literatury a konečně umění obecně je problematický. Pojmat například hudbu jako srovnatelnou s přirozeným jazykem je chybné, jak jsme viděli v kapitole 4. Ale i pokud legimitnost tohoto rozšíření uznáme, shledáme, že výsledný obraz čelí přesně týmž námitkám, s nimiž jsme se setkali ve filozofické estetice. Což znamená, že vposledku skončíme u něčeho, o čem se mluví jako o jediné správné funkci básnického jazyka, jediné správné úloze literatury. Takovýto způsob vyjádření vyvolává sociologické námitky právě tak, jako hledání plátónské definice umění, poezie či literatury.

Ale třetím a nejzávažnějším problémem je to, že teorie, kterým dal strukturalismus vzniknout, jak se zdá odporují úvaze, z níž vyšly. Tuto námitku vnesl francouzský literární teoretik Jacques Derrida, který je patrně nejvlivnější osobností post-strukturalistického myšlení. Derridovo dílo je velmi obsáhlé, je obtížné mu porozumět, ještě obtížnější je ho zevšeobecnit a shrnout se prostě nedá. Zde rozeberu jeho kritiku strukturalismu, jak je obsažena v pojednáních *Force and signification* (Síla a význam) a *Structure, sign and play in the human sciences* (Struktura, znak a hra v diskursu věd o člověku), která obě vyšla ve sbírce esejí *Writing and Difference* (Písmo a rozdlíhosť, Derrida 1990; druhé z nich v českém překladu ve výběru *Texty k dekonstrukci*, 1993).

Derrida si myslí, že tím, z čeho strukturalismus vzešel a co odráží, je důležitý „zlom“ v dějinách lidského myšlení, definitivní skocování s platonismem toho druhu, jaký někteří myslitelé odhalili ve filozofické estetice. Platónský názor na jazyk pokládá slova a znaky za substitut, náhražku věcí, které označují, a dále předpokládá, že tyto transcendentální objekty jsou pevným středem, na němž jsou budovány struktury myšlení a jazyka. Ale onen zásadní zlom v dějinách myšlení spočívá v poznání, že

substitut nesubstituuje nic, co by mu jakýmkoliv způsobem bylo preexistentní. Odtud pak myšlenka, že centrum vůbec není..., že to není pevné místo, nýbrž funkce, jakési ne-místo, v němž se doněkonečna odhrávají substitute znaků. A to je též chvíle, kdy – chybí-li centrum či počátek – se vše slává... diskusem.

(Derrida 1993:179)

Derrida tím říká, že zatímco většina teoretiků považuje lidský jazyk a vnější svět za dvě rozdílné entity, mezi nimiž je vztah korespondence, strukturalismus chápe, že onou podkladovou realitou není nějaký pevný svět, ale že onou realitou je sama struktura myšlení a jazyka. Celý strukturalismus ve skutečnosti spočívá právě na tomto poznání. Ovšem podle Derridy jeho představitelé (v těchto dvou pojednáních se zmiňuje hlavně o Lévi-Straussovi a literárním kritiku Jeanu Roussetovi) nedovádějí tento základní hluboký poznatek k jeho logickým závěrům. „Strukturalismus“, říká, „žije v mezích rozdílu a z rozdílu mezi nadějemí, které vzbudil, a svou praxí“ (Derrida 1990). Strukturalismus popírá nezávislou existenci struktur, na kterých spočívá. Potud chápe *parole* (mluvu) jako základní a neuznává žádné zhmotnělé nebo konkretizované plátónské formy. Ale místo toho, aby uznal, že pokud se vše stalo diskusem, sérií promluv, pak je „struktura“ sama metaforou, strukturalisté i nadále považují „strukturu“ za znak v plátónském smyslu, za existující entitu, na níž se dají budovat teorie. A tak navzdory zdání a navzdory nárokům být radikální alternativou západní filozofii, „[s]e] moderní strukturalismus poplánítým nejtradičnějším proudům západní filozofie a i přes svůj anti-platonismus vede od Husserla zpátky k Plátónovi“ (ibid.).

Dokud totiž není metafórický smysl pojmu struktura jako takový uznán, což znamená přezkoumán, a pokud jde o jeho obraznost dokonce zničen... hrozí jakési jeho sklouznutí, nenápadná, ale účinná změna významu s... jeho modelem. Hrozí, že zájem vzbudí ona metafora na úkor hry, která v ní probíhá.

(ibid.:16)

Tato představa „hry“ je u Derridy důležitá, ale než se jí budeme dále zabývat, měli bychom poznamenat, že Derrida uznává mimořádnou obtížnost plného pochopení důsledků onoho „zlomu“. Vyjádřit, nebo alespoň dát nájevo, že se vzdáváme tradičních způsobů uvažování, vyžaduje, abychom použili tradiční jazyk, čímž riskujeme, že se jim znovu necháme lapit. Derrida se domnívá, že právě toto se stalo strukturalistům, stejně jako literárním kritikům, kteří využívají strukturalistické metody.

Struktura, rámec konstrukce, morfologická korelace, se ve skutečnosti a v rozporu s kritikovým teoretickým záměrem stává jeho hlavním zájmem... ne už nějaká metoda v mezích řádu vědění [*ordo cognoscendi*], ne už nějaký vztah v řádu bytí [*ordo essendi*], ale samotné bytí daného díla.

(ibid.:15)

Dalo by se tvrdit, že tuto potíž si Derrida vytváří sám a že se ve skutečnosti nedá překonat, protože by to vyžadovalo, aby strukturalisté a filozofové obecně mluvili zcela novým jazykem, třebaže nic takového samozřejmě nemůže existovat – nový jazyk bychom mohli vymyslet pouze tak, že bychom přeložili výrazy a pojmy, které již používáme. Podle poněkud méně kontroverzní interpretace Derrida nepožaduje zcela nový jazyk, ale pouze používání jazyka jiným způsobem, „vzdoucně“, což znamená vědomí si jeho omezení. Jinými slovy, z lingvistické „pasti“ se dostaneme, pokud přestaneme usilovat o nahrazení starých teorií a místo toho je budeme chápat jinak. „Chci však zdůraznit pouze to, že krok za filozofii nespočívá v pouhém otočení stránek filozofie ... nýbrž v ustavičném čtení filozofů *určitým způsobem*“ (Derrida 1993:228).

Tento alternativní způsob čtení je nutné odlišovat od staršího způsobu uvažování, do něhož upadá strukturalismus. Právě zde nabývá na důležitosti pojem „hra“.

Existují tedy dvě interpretace interpretace, struktury, znaku a hry. První se snaží dešifrovat, sní o rozšifrování pravdy a takového původu, které se vymykají hře... Druhá, jež se již neobrací k původu, přitakává hře a snaží se překročit člověka a humanismus.

(ibid.:194)

Setkáme-li se tedy s nějakým dilem nebo textem nebo mýtem nebo příběhem, nemůžeme doufat, že v něm odhalíme něco, co určí jedinou správnou interpretaci. Můžeme si s ním pouze „hrát“, a velká část Derridova díla z pozdějšího období spočívá právě ve „hře“ tohoto druhu, podobně jako díla kritiků inspirovaných podobnými myšlenkami. Domnívá se, že takové vyhlídky budou možná přijaty negativně. Poté, co jsme ztratili veškeré naděje, že by mohl existovat nějaký střed nebo původ určující myšlenky, nezbyvá nám než sklonit se před „smutnou, *negativní*, nostalgickou, provinilou, rousseauovskou tvář tohoto myšlení hry“. Je také možné, že naopak najdeme důvody pro „radostné přitakání hře světa a nevinnosti vznikání, přitakání světu znaků, který je bez chyby, bez pravdy a bez původu, který je otevřen aktivní interpretaci“ (ibid.:194).

Derridova pojetí volné interpretace se s nadšením chopili někteří znalci literatury, zvláště američtí kritici Hillis Miller a Paul de Man, ačkoliv tatáž volná interpretace se dá stejně dobře aplikovat na malířství, drama nebo hudbu. Tento způsob interpretace je známý jako „dekonstrukce“, systematické rozplétání „podvržených“ struktur. Literární kritika, jak ji inspiroval Derrida, využívá myšlenek pocházejících z velkého počtu různých, ale současných zdrojů. Například Derridovo rozlišení dvou typů interpretace se velmi podobá rozlišení Rolanda Barthesse mezi *lisible* (čitelnými) a *scriptible* (pisatelnými) texty. U prvního typu se očekává, že čtenář je pasivní, znění textu „přijímá“ a absorbuje tudíž zavedený pohled na svět. V druhém typu se předpokládá u spisovatele i v textu samotném (ačkoliv to není

jen záležitost záležitosti, ale také stylu) tvárnost textu a do tvorby díla se zahrnuje jako její součást čtenářova interpretace. Barthes se domnívá, že od „čitelných“ textů můžeme očekávat nanejvýš požitek, zatímco od „pisatelných“ textů, které nás vyzývají k aktivní účasti, můžeme očekávat něco daleko radostnějšího – *jouissance* – což je pojem zavedený marxisticko-poststrukturalistickým teoretikem Lacanem a znamená něco podobného Derridovu „hravému přitakání hře“.

V úvahách obou myslitelů je nutné zdůraznit to, že správné chápání strukturalismu vede k osvobození od samotné ideje struktury jako takové. Vede k jistému druhu svobody, svobody nekonečného počtu „znění“. Ta se dají z díla vymámit na mnoho různých způsobů a velká část Derridových pozdních spisů spočívá právě v tomto počinání (stejně jako je tomu u Hilise Millera). Myšlenkou, kterou je třeba opustit, je myšlenka přirozeného, inherentního nebo správného významu, a interpretace musí rozpoznat, že se pohybuje ve světě bez chyby, bez pravdy, bez původu.

Ovšem je-li toto osvobození od ideje struktury takové, pak žádá interpretace nemůže být chybná. (To je jedním z důvodů, proč se vlivný německý filozof Habermas domnívá, že Derridovo uvažování je iracionalistické.) Navíc se od nás nedá *požadovat*, abychom uznávali nějaká rozlišení či rozdíly, což se týká také rozlišování mezi uměním a ne-uměním a rozlišování mezi esteticky hodnotným a esteticky bezcenným. Jak se zdá, tak Derrida tento důsledek rozpoznává a přijímá, když předjímá jednu Roussetovu námiku:

Neriskujeme tím, že se dílo ztotožní s jakýmkoliv psaným projevem? Že se rozplyne pojem umění a hodnota „krásy“, jejichž pomoci se v současnosti rozlišuje mezi literaturou a písemnými projevy obecně? Ale možná se vyněm specifických krásy z estetických hodnot krásy naopak osvobodí? Existuje něco jako specifčnost krásy a může krása tímto úsilím získat?

(Derrida 1990:13)

Je naprosto jasné, co Derrida považuje za odpovědi na tyto rétorické otázky – nic takového jako estetická krása neexistuje, a jakmile to

jednou pochopíme, osvobodíme se a můžeme vidět krásku všude a kdekoliv, nejen v tom, co je konvenčně akceptováno jako „umělecká díla“. Je ovšem rozumné se ptát, jakou cenu musíme za tento způsob uvažování platit. A zdá se, že podobně jako u důsledného marxismu naprostým vzdáním se teorie umění. Vlastně ještě něčím navíc – marxismus alespoň poukazuje směrem k alternativnímu typu zkoumání, totiž společensko-historickému, zatímco v derridovském zkoumání je možné vše a tudíž cokoliv. Pokud by se tedy literární kritici rozhodli interpretovat jizdní řád či uměleckí kritici „zkoumat“ papírový sáček od hamburgeru, nebylo by možno ke vhodnosti či nevhodnosti předmětu jejich zájmu nic dodat. Lze se pouze ptát, zda systém znaků umožňuje radostné přitakání, zda výsledkem je *jouissance*.

Podobně jako u marxismu se také u Derridy, Barthesa a ostatních, kteří uvažují tímto způsobem, setkáváme s tím, že tento závěr do všech důsledků přijímají a považují ho za čestné přiznání zcela neomezených neboli svobodných podmínek, v nichž se kritici nacházejí. Ovšem je nutné upozornit přinejmenším na dvě další věci. Zaprvé – v díle dekonstruktivistů je velmi mnoho stejného napětí mezi přísliby a praxí, které, jak tvrdí, je přitomno ve strukturalismu. Ačkoliv Derridu není možné zařadit jako filozofa, kritika či sociologa, neboť z teoretických důvodů odmítá v rámci těchto tradičních rozlišení pracovat, zabývá se nicméně téměř výhradně díly filozofů, kritiků a antropologů. Nezkoumá čmáranice sázkařů na automobily, neboť z teoretických důvodů odmítá v rámci těchto tradičních rozlišení pracovat, zabývá se nicméně téměř výhradně díly filozofů, kritiků a antropologů. Nezkoumá čmáranice sázkařů na automobily, neboť z teoretických důvodů odmítá v rámci těchto tradičních rozlišení pracovat, zabývá se nicméně téměř výhradně díly filozofů, kritiků a antropologů.

Zadruhé – není snadné se dovítipit, jak by se něčemu takovému dalo vyhnout. Dokonce i do Derridova uvažování proniká jistá dávka platonského realismu, který je tedy, jak se zdá, nevyhnutelný. Svádí to vyjádřit jeho názor například tak, že ti kritici, kteří vytrvale hledají střed či původ, neuznávají *fakticitu* svého postavení, jejich kritiky jsou tedy *skutečně* svobodné a obnouvají tudíž ideu nezávislé reality, vůči níž je třeba veškeré poznání a interpretaci poměřovat.

Co přesně je s tímto způsobem vyjadřování v nepořádku? Téměř

jen záležitost záměru, ale také stylu) tvárnosti textu a do tvorby díla se zahrnuje jako její součástí čtenářova interpretace. Barthes se domnívá, že od „čitelných“ textů můžeme očekávat nanejvýš požitek, zatímco od „pisatelných“ textů, které nás vyzývají k aktivní účasti, můžeme očekávat něco daleko radostnějšího – *jouissance* – což je pojem zavedený marxisticko-poststrukturalistickým teoretikem Lacanem a znamená něco podobného Derridovu „hravému přitakání hře“.

V úvahách obou myslitelů je nutné zdůraznit to, že správné chápání strukturalismu vede k osvobození od samotné ideje struktury jako takové. Vede k jistému druhu svobody, svobody nekonečného počtu „znění“. Ta se dají z díla vymámit na mnoho různých způsobů a velká část Derridových pozdních spisů spočívá právě v tomto počinání (stejně jako je tomu u Hillrise Millera). Mýšlenkou, kterou je třeba opustit, je myšlenka přirozeného, inherentního nebo správného významu, a interpretace musí rozpoznat, že se pohybuje ve světě bez chyby, bez pravdy, bez původu.

Ovšem je-li toto osvobození od ideje struktury takové, pak žádná interpretace nemůže být chybná. (To je jedním z důvodů, proč se vlivný německý filozof Habermas domnívá, že Derridovo uvažování je iracionalistické.) Navíc se od nás nedá *požadovat*, abychom uznávali nějaká rozlišení či rozdíly, což se týká také rozlišování mezi uměním a ne-uměním a rozlišování mezi esteticky hodnotným a esteticky bezcenným. Jak se zdá, tak Derrida tento důstředek rozpoznává a přijímá, když předjímá jednu Roussetovu námiku:

Neriskujeme tím, že se dílo ztotožní s jakýmkoliv psaným projektem? Že se rozplyne pojem umění a hodnota „krásy“, jejichž pomocí se v současnosti rozlišuje mezi literaturou a písemnými projevy obecně? Ale možná se vynětím specifčnosti krásy z estetických hodnot krása naopak osvobodí? Existuje něco jako speciálnost krásy a může krása tímto úsilím získat?

(Derrida 1990:13)

Je naprosto jasné, co Derrida považuje za odpovědi na tyto rétorické otázky – nic takového jako estetická krása neexistuje, a jakmile to

jednou pochopíme, osvobodíme se a můžeme vidět krásu všude a kdekoliv, nejen v tom, co je konvenčně akceptováno jako „umělecká díla“. Je ovšem rozumné se ptát, jakou cenu musíme za tento způsob uvažování platit. A zdá se, že podobně jako u důsledného marxismu naprostým vzdáním se teorie umění. Vlastně ještě nečin navíc – marxismus alespoň poukazuje směrem k alternativnímu typu zkoumání, totiž společensko-historickému, zatímco v derridovském zkoumání je možné vše a tudíž cokoliv. Pokud by se tedy literární kritici rozhodli interpretovat jizdní řád či umělečtí kritici „zkoumat“ papírový sáček od hamburgen, nebylo by možno ke vhodnosti či nevhodnosti předmetu jejich zájmu nic dodat. Lze se pouze ptát, zda systém znaků umožňuje radostně přitakání, zda výsledkem je *„jouissance“*.

Podobně jako u marxismu se také u Derridy, Barthesa a ostatních, kteří uvažují tímto způsobem, setkáváme s tím, že tento závěr do všech důsledků přijímají a považují ho za čestně přiznání zcela neomezených neboli svobodných podmínek, v nichž se kritici nacházejí. Ovšem je nutné upozornit přinejmenším na dvě další věci. Zaprvé – v díle dekonstruktivistů je velmi mnoho stejného napětí mezi přísliby a praxí, které, jak tvrdí, je přítomno ve strukturalismu. Ačkoliv Derridu není možné zařadit jako filozofa, kritika či sociologa, neboť z teoretických důvodů odmítá v rámci těchto tradičních rozlišení pracovat, zabývá se nicméně téměř výhradně díly filozofů, kritiků a antropologů. Nezkoumá čtáranice sázkařů na automobilych závodech ani poučení na obalech od léků (ačkoliv Barthes takováto „literární“ díla skutečně zkoumá). Jinými slovy, k rozlišování ve sféře „písemných projevů obecně“ dochází, i když to nejsou rozlišení právě z těch nejpovědomějších a zachází se s nimi s větší pružností, než jakou studium literatury tradičně připouštělo.

Zadruhé – není snadné se dovítipit, jak by se něčemu takovému dalo vyhnout. Dokonce i do Derridova uvažování proniká jistá dávka platónského realismu, který je tedy, jak se zdá, nevyhnutelný. Svádí to vyjádřit jeho názor například tak, že ti kritici, kteří vytrvale hledají střed či původ, neuznávají *fakticitu* svého postavení, jejich kritiky jsou tedy *skutečné* svobodné a obnovují tudíž ideu nezávislé reality, větší níž je třeba veškeré poznání a interpretaci poměřovat.

Co přesně je s tímto způsobem vyjadřování v nepořádku? Temně

všemi kritickými útoky na filozofickou estetiku, jimiž jsme se zabývali, se jako červená nit táhne některá z verzí marxistické ideje „falešného vědomí“. Esencialismus, neoprávněné zevšeobecňování, platonismus, neschopnost rozpoznat myšlením podmíněné struktury, na nichž systémy významů závisí, transformace samotné „struktury“ na střed či původ – za omyl všech těchto filozofů se považuje předpoklad, že existuje něco „daného“, co může určovat naše poznání, zatímco podle dekonstruktivistů má mysl interpreta volnost si „hrát“. Nicméně je třeba vážně pochybovat o tom, zda jsou tyto kritické výpady oprávněné. Máme-li totiž o tomto předpokladu mluvit jako o omylu, potom se, jak jsem již naznačil, nějaké formě platonického realismu nevyhneme, neboť pojem „omyl“ naznačuje, že tyto filozofie pouze nesprávně vysvětlují to, jaké věci opravdu jsou. Ale dejme tomu, že tradiční metafyzika se v tomto ohledu opravdu mýlí. V tom případě, je-li motivací dekonstrukce a jejích průkopníků skutečně osvobození kritické interpretace od údajných metafyzických omezení, otevírá se před námi myšlenkový proud, který vychází z jiných zdrojů.

NORMATIVNÍ TEORIE UMĚNÍ

Má-li existovat něco takového jako teorie umění, musíme být s to rozlišit umění od ne-umění. Můžeme nicméně souhlasit s tím, že platonismus se mýlí, pokud jde o umění. Nic takového jako základní esenciální „forma“ či univerzální „idea“ nazývaná „umění“, kterou by věci oprávněně považované za umělecká díla uskutečňovaly, neexistuje. V důsledku toho není toto rozlišení mezi uměním a ne-uměním odrazem reality nezávislé na našem uvažování o umění a slova „umění“ a „ne-umění“ nejsou substitucemi za něco či znaky pro něco, co by existovalo před nimi. Ovšem přijetí tohoto názoru neznamená, že bychom v tom měli přestat rozlišovat. Znamená pouze tolik, že toto rozlišení nemůžeme interpretovat deskriptivně; nic nám nemůže zabránit, abychom ho interpretovali deskriptivně. Což značí, že aplikace rozlišení mezi uměním a ne-uměním nepřináší nějaké *odhalení*, ale *doporučení*. Uvažujeme-li o teorii umění tímto

způsobem, vyhneme se nejen ostré kritice ze strany Wolffové, Eagletona, Todorova, Derridy a dalších, ale zbavíme se také jisté neurčitosti, kterou jsme zaznamenali již dříve a která prostupuje velkou částí estetiky, totiž neurčitosti pojmu „umělecké dílo“.

Je „umělecké dílo“ deskriptivním nebo hodnotícím označením? Jediná odpověď, která je vzhledem ke způsobu, jakým je tento pojem užíván, přijatelná, zní „je obojím“. Když například odborníci před soudem vypovídají ve prospěch umělce nebo spisovatele, že nějaký obraz nebo román není pornografií, ale uměleckým dílem, nemají v úmyslu vyjádřit pouze to, čím dílo je, ale také přisoudit mu jistý hodnotový nebo normativní status. Ať už je jeho obsah jakýkoliv, vyjadřuje takovéto svědectví, že má jistou hodnotu, která je jiná než hodnota pornografie. Je-li za těchto okolností něco nazváno „uměleckým dílem“, nejde o pouhou klasifikaci, ale o zproštění obvinění. Většina definic „umění“, s nimiž přišla filozofická estetika, pokládá „umění“ za neutrální klasifikaci, ale dříve či později to vede k tomu druhu platonického esencialismu nebo empirického zobecnění, které, jak jsme viděli, shledávají současní kritici tak problematickým. Řešením ovšem není vzdát se veškerých pokusů o rozlišení mezi uměním a ne-uměním, jak to někteří z těchto kritiků dělají, ale pouze odložit stranou ideu „umění“ jako neutrální klasifikace. Teorie umění, která explicitně a vědomě doporučuje rozlišovat mezi uměním a ne-uměním ve smyslu hodnoty, se vyhne většině problémů, kterými jsme se zabývali.

Můžeme to vyjádřit derridovským jazykem. Je chybou se domnívat, že můžeme jakoby v povaze věci odhalit pravidla interpretace, podle nichž by se mělo „hrát“. Neznamená to ale, že nemůžeme pravidla „hry“ stanovit a že je nemůžeme posléze pro debaty o umění doporučit. Takováto pravidla by pochopitelně byla čistě věci dohodou, za předpokladu, že by zde nebyly racionální důvody, proč dát jistému souboru pravidel přednost před souborem jiným. A v žádné z výhrad, jimiž jsme se zabývali, není nic, co by vylučovalo možnost norem kritiky zvolených na racionálním základě. Jediné, co bylo odmítnuto, je jistý druh metafyzického realismu.

Tímto způsobem by se na racionální základy dala položit i samotná dekonstrukce. Mohli bychom například doporučit barthesovská pravidla z toho důvodu, že vedou k větší *jouissance*. Ale podstatu

problému lépe objasni jednoznačnější příklad „hry“. Vezměme si šachy. V jistém smyslu skutečné „odhalujeme“, jaká jsou jejich pravidla, ale pokud by někdo předpokládal, že tato pravidla jsou takřka-ká-jíc „dána shůry“, dopustil by se metafyzického omylu. Podstatné na tomto omylu je to (alespoň to tvrdí kritici), že vede k posuzování těchto pravidel jako neměnných. Uznáme-li na druhé straně možnost jejich změny (neboli „kontingenčnost“, jak to někteří kritici nazývají), neznamená to ještě, že můžeme šachy hrát, jak se nám zachce. Daleko spíše to znamená, že v pravidlech můžeme dělat racionálně zdůvodněné změny. Jejich důvodem bude nejspíš snaha o zlepšení hry z hlediska hodnoty, kterou pro nás její hraní má. Pravidla vytvářejí normy – jak by se hry hrát *měly* – a tyto normy je nutné posuzovat podle účinnosti, s jakou skutečnější hodnoty – a jednou z takových hodnot je požitek. Urcité pravidlo může požitek ze hry zvýšit nebo snížit a tato schopnost je důvodem pro nebo proti jeho přijetí.

Podobně snahu rozlišit umění od ne-umění nebo kýč od umění v pravém slova smyslu není nutné posuzovat jako snahu o odhalení nějakého metafyzického rozdílu. Ovšem také to neznamená, že takové rozlišení můžeme aplikovat jakýmkoliv způsobem, na jaký zrovna přijdeme. Ponecháme-li zde příliš mnoho volného prostoru, skončíme tak, že nebudeme činit žádná rozlišení. Tím, čeho je po odhalení nedostatků esencionalistických a sociologických teorií zapotřebí, jsou důvody, na jejichž základě by bylo možné identifikovat umění v pravém slova smyslu, a to nějakým konkrétním způsobem, který by byl vhodnější než nějaký způsob jiný; jinými slovy, potřebujeme normativní doporučení.

To předpokládá alternativní přístup k estetice a k teorii umění. Přístup, který se namísto usilování o filozofickou nebo sociologickou neutralitu výslovně snaží zformulovat zdůvodněné pojetí, umění v pravém slova smyslu“, pojetí, které je pak možné aplikovat při posuzování objektů a aktivít, které si dělají na status umění nárok. Místo toho, abychom usilovali o definici umění ve smyslu nutných a dostatečných vlastností nebo o určení jeho společenských funkcí, poznáváme, jaké hodnoty hudba, malířství nebo poezie mohou ztělesňovat a nakolik hodnotná tato forma ztělesnění je.

Takovýto přístup k umění není nový. Je pravda, že filozofové

moderní doby estetiku většinou pokládají za odvětví ontologie (nauky o podstatě bytí nebo existence) a filozofie mysli, a to hlavně díky Kantovu vlivu. Ale mnohem starší řecká tradice, založená Platónem a Aristotelem, byla svým charakterem spíše hodnotící než metafyzická. Monroe C. Beardsley, jeden z nejznámějších amerických filozofů umění, zdůrazňuje:

Když se to vezme kolem a kolem, je dominantní hybná síla Platónových úvah o umění v širokém smyslu silně moralistická... Irvá na tom, že konečné hodnocení každého uměleckého díla... musí brát v potaz všechny důležité cíle a hodnoty celé společnosti.

(Beardsley 1975:48-9)

Normativní přístup neuplatňovali pouze Řekové. Lze se s ním setkat například v díle Alexandra Baumgartena *Meditationes philosophicae de nominis ad poema pertinentibus*, vydaném v roce 1735, díle, kterému podle všeho vědíme za samotný pojem „estetika“. Baumgartenovo pojmání poezie by sotva mohlo být považováno za „moralistické“, a to ani v nejšířším smyslu. Ale hodnotící je, ne-li explicitně, pak přinejmenším implicitně. Baumgartenovi nejde o odhalení podstaty poezie, ale stejně jako Aristotelovi dlouho před ním o určení zásad dobré poezie. Zdá se, že měl na mysli logický model. Logické poučky nevystihují metafyzickou podstatu myšlení, ale určují pravidla ověřování platnosti. Podobně záměrem Baumgartenových postřehů, týkajících se z velké části jeho čelby latinského básníka Horatia, je vymezit pojem „opravdové“ poezie, neboli poezie v pravém slova smyslu, v jehož světle bychom mohli posuzovat každou báseň, která by nám byla k posouzení předložena.

Normativní filozofie umění rozvinul do mnohem důmyslnější podoby G. W. Hegel. Hegelova teorie umění je tím, co v díle *Věda logiky* nazývá „determinací“. Rozdíli mezi definicí a determinací vysvětluje Stephen Bungay takto:

Determinace není definicí, protože definice vylučuje možné příklady tím, že objekt na začátku vymezí. [na což si stěžuje Hoppers]

Determinace je teorií, rámcem univerzálního vysvětlení, které musí prokázat svou explanační účinnost prostřednictvím diferencí a příkladů, které uvádí.

(Bungay 1987:25)

Hegelova teorie umění se tohoto pojetí drží. Ovšem je jako veškerá jeho filozofie do té míry těžko přístupná, až je nesrozumitelná. Zde můžeme nabídnout jen velmi zhuštěné shrnutí, které nebude lehké pochopit, které nicméně může naznačit, jaký je její charakter. Hegelova teorie nespočívá ve zobecnění, založeném na zkoumání uznaných uměleckých děl, ani se nesnaží odhalit, co je pro estetický přístup podstatné. Jde spíše o to, že při encyklopedickém výčtu znalostí a poznatků je něčemu, co se nazývá umění, přiděleno určité místo. Umění se nachází, velmi zhruba řečeno, někde mezi intelektuálním poznáním a smyslovou zkušeností a je pro něj tedy charakteristické to, co Hegel nazývá „projevem ideje, jak se jeví smyslům“, neboli projevem ideje nějaké věci zprostředkovaným smysly. „Projev ideje, jak se jeví smyslům“ je něčím, co umění umožňuje díky své schopnosti rozpoznat formu nějaké věci (ideu), které se zmocňujeme intelektem, a její obsah (podobu), s nímž se setkáváme prostřednictvím smyslů.

Je zřejmé, že tyto úvahy v mnohém navazují na Kantovo pojetí umění v jeho třetí *Kritice*, ale nepopisují naši běžnou zkušenost. Hegel sice vychází z „*Vorstellungen*“ (představ), tedy věcí, jak se projevují v našem vědomí, ale cílem celé jeho filozofie – nejen jeho estetiky – je tyto *Vorstellungen* kriticky rekonstruovat v myšlení. Hegelovi jde o formulování filozofie „absolutna“, tedy o úplné filozofické poznání všeho, a je to toto absolutno, které v posledku určuje, jak bude pojata umění. Jakmile jednou nahlédneme, jaké je místo umění v absolutnu, je možné jeho ideu použít k uspořádání a vysvětlení naší umělecké zkušenosti. Podle Hegela není, přísně vzato, tímto posledním krokem filozofie, protože aplikace ideálu na konkrétní produkty těch, kteří jsou považováni za umělce, vyžaduje soud, nikoliv pouze filozofické teorizování. Adekvátnost filozofické teorie se ovšem musí částečně prokázat tím, jaká vysvětlení a rozlišení nám poskytuje, a Hegel se v *Estetice* skutečně také věnuje

(ač nepřilíhí uspokojivě) aplikaci své filozofie na zkoumání architektury, hudby a literatury.

Tento kritický způsob uvažování o umění má mnoho do sebe; u Hegela však nespočívá hlavní potíž, jak dokonce i toto krátké shrnutí naznačuje, v pochopení toho, co říká o umění, ale v pochopení jeho těžko přístupného a ambiciózního metafyzického projektu, jehož je jeho teorie umění pouze jednou ze součástí. Je všeobecně známo, že porozumět Hegelově filozofii je mimořádně obtížné, a o jeho filozofii umění to platí rovněž. S podobným, ovšem přístupnějším pojetím se lze setkat v díle jeho velkého současníka a rivala, Arthura Schopenhauera.

Pro Schopenhauera žádný rozdíl mezi „uměním“ a „uměním v pravém slova smyslu“ neexistuje. Skutečná umělecká díla je třeba chápat tak, že mají v lidském vědomí distinktivní hodnotu, a jedinou otázkou pro jakékoliv dílo, které si na takový status činí nárok, je to, zda takovou hodnotu uskutečňuje. Umělecké dílo aspiruje na dosažení něčeho, a jediným úkolem filozofické reflexe je rozhodnout, co by mělo být odpovídajícím objektem této aspirace. Schopenhauerovo pojetí umělecké hodnoty a toho, jak se uskutečňuje v různých druhích umění, je do značné míry kognitivistické. Což znamená, že umění získává význam a hodnotu tím, co nám umožňuje vidět a chápat z lidské zkušenosti. Kognitivistickou teorií umění jsme se podrobneji zabývali v kapitole 3 a Schopenhauer je patrně nejnázornějším příkladem významného filozofa, který přichází s normativní teorií umění v kognitivistickém duchu.

S ještě názornějším příkladem se lze setkat v Collingwoodově díle *Principles of Art*, kde je „pravé umění“ systematicky odlišováno od umění jako řemesla nebo zábavy, a to ve smyslu jedinečné hodnoty, kterou ztělesňuje. Jak jsme viděli v kapitole 2, Collingwood je na rozdíl od Schopenhauera expresivistou, ne kognitivistou. Domnívá se, že hodnota umění spočívá v jeho schopnosti být výrazem citů, nikoliv v nějakém zvláštním chápání reality. Zkoumání jeho verze expresivismu ukázalo, že vytváří prostor ke snadnému přechodu ke kognitivismu Schopenhauerova typu, ale ať už je tento závěr správný či není, v každém případě byli Collingwood i Schopenhauer přesvědčeni, že hlavním úkolem estetiky je vysvětlit *hodnotu* a *význam* umění.

O totéž usilují i někteří moderní autoři. Roger Scruton, současný významný filozof umění, říká, že „filozofie usiluje o odhalení hodnoty. Jediným zajímavým pojetím estetické zkušenosti je to, které ukazuje její význam“ (Scruton 1979:3). Malcolm Budd, jiný britský filozof, tvrdí na začátku své nejnovější knihy, že „zásadní otázkou ve filozofii umění je: ‚Jaká je hodnota umění?‘“ (Budd 1995:1). Normativní filozofie umění tedy není ani žádnou novinkou, ani zcestnou úchytkou, nýbrž slibným teoretickým přístupem. Tento přístup byl uplatňován v předchozích kapitolách a jak jsem právě viděli, má na vyšší filozofické úrovni oproti svým tradičním i sociologickým konkurentům mnohé výhody.

SHRNUTÍ

Filozofická estetika tradičně usiluje o zformulování definice umění, která by sloužila jako neutrální klasifikace. Takovéto definice se snadno stávají konvenčními a pokusy vyhnout se konvenci obvykle vedou k tomu, že se odkazuje na platónský esencionalismus nebo empirické zevšeobecnění. Ovšem ani jeden z těchto názorů nemůže správně posílnout společenský kontext umění. Institucionální teorie, zformulovaná Georgem Dickiem, se snaží definovat umění jako společenský „umělecký svět“, ale selhává, protože přirozeně vede k radikálnějšímu sociologickému přístupu. Ale tento přístup, ať už v marxistické, strukturalistické nebo poststrukturalistické podobě, je nebezpečný tím, že v něm mizí rozdíl mezi uměním a ne-uměním, a v důsledku toho pak nezbyvá žádný předmět, o němž by bylo možné teoretizovat.

Oběma skupinám problémů se můžeme vyhnout, pokud k umění zaujmeme neskrývaně normativní přístup, podobný tomu, s jakým jsme se setkali u Hegela, Schopenhauera a Collingwooda. Normativní teorie umění se nezabývají definicemi podstaty umění, ale jeho hodnotou. Sociologické teorie vysvětlují tuto hodnotu pomocí historicky podmíněných funkcí, které umění plnilo v různých kulturách. Ovšem skutečnost je taková, že mnoho po sobě jdoucích generací a také široké spektrum kultur připisuje některým dílům a aktivitám

zvláštní hodnotu, což svědčí o tom, že některé věci označované za umění trvalou hodnotu mají. Z toho vyplývá podstatné omezení společensko-historického přístupu k umění. Sám Marx to vyjádřil v poznámce o starověkém umění:

Ale obtíž nespočívá v tom pochopit, že řecké umění a epos jsou vázány na jisté formy společenského vývoje. Obtíž je v tom, že nám stále poskytují umělecký požitek a že v určitém smyslu platí jako norma a nedosáznutelný vzor.

(Marx 1971:64)

Poslední slova tohoto citátu mají zásadní význam. Lidé mají v různých obdobích trvalé představy o uměleckých *normách*, stejně jako mají trvalé představy o tom, co je a co není platným závěrem logických dedukcí. A právě tak, jako může logika zkoumat mrn, do jaké jsou tyto představy správné, a to nikoliv odhalováním metafyzických pravd, ale vytvářením systémů pravidel, může studium uměleckého ideálu zkoumat, na jakém f o dno t i c i m základě je tento ideál postaven. Tímto způsobem je možné se vyhnout problematickému esencionalismu, ale stejně tak obavám z derridovského „zlomu“. Je-li si navíc filozofie umění svého hodnotičho charakteru vědoma, může se vysříhat obvinění z hledání nedosažitelné „nevimosti“, které vznáš í Eagleton (viz *Criticism and Ideology* [Kritika a ideologie]). Pochopili to i další autoři. Janet Wolffová, jejíž názory na umění a sociologii jsme v této kapitole již citovali, tvrdí, že sociologie umění nehledá podobnou nedosažitelnou neutralitu o nic méně než filozofická estetika, a uzavírá svou knihu takto:

Sociologie umění vyjadřuje kritické soudy o umění. Řešením ovšem není usilovat ještě víc o hodnotově neutrální sociologii a promyšlenější pojetí estetické neutrality – řešením je přímé vyrovnání se s otázkou estetické hodnoty. Znamená to, zaprvé, zkoumat hodnotu, která již byla uměleckým dílům současnými a následujícími generacemi kritická a publika přisouzena. Zadruhé, otevřeně pojmenovat ty estetické kategorie a soudy, z nichž výzkumná práce vychází a které jí někdy zařazují. A konečně to znamená uznat

autonomii otázky po konkrétním typu požitku, z něhož minulá a současná ocenění uměleckých děl jako takových vycházejí.

(Wolffová 1988:106)

Wolffová chce říct, že sociologické studium umění může úspěšně pokračovat jen tehdy, pokud určíme, co platí za umělecky významné. To vyžaduje, abychom činili kritické soudy, což naopak předpokládá přesně ten druh normativního zkoumání, který, jak nyní již máme důvod se domnívat, je slibnějším přístupem k teorii umění, než oba jeho hlavní konkurenti. Wolffová vlastně implicitně naznačuje právě tu premisu, kterou by se navrhované zkoumání mělo zabývat. V tom, co říká, předpokládá, že platnost „hodnoty, která již byla uměleckým dílům přisouzena“, bude potvrzena „konkrétním typem požitku“, který umělecká díla poskytují. Ale myšlenka, že hodnota umění v pravém slova smyslu spočívá v požitku, který skýtá, je sama o sobě jednoduchým vyjádřením normativní teorie umění. Její pravdivost nemůžeme *předpokládat*, neboť je to tvrzení, které je nutné teprve prověřit.

Kruh našeho zkoumání se uzavírá. Viděli jsme, že zkoumání filozofického základu navzájem si konkurujících teorií umění vede k otázce o vztahu mezi uměním a požitkem, což je námět, kterým se zabývala první kapitola naší studie.