

- ²⁹ J. Bandrillard, *De la séduction*, Paris 1979, (čes. *O svádění*, Votobia, Olomouc 1996).
³⁰ K.-O. Apel, *Transformation der Philosophie*, Frankfurt a. M. 1973.
³¹ Id., *Etica della comunicazione*, Milano 1992.
³² J. Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns. I. Handlungsrationalfität und gesellschaftliche Rationalisierung. II. Zur Kritik der funktionalistischen Vernunft*, Frankfurt a. M. 1981.
³³ R. Rorty, *Contingency, irony and solidarity*, Cambridge 1989, (čes. *Nahodilost, ironie, solidarita*, Pedagogická fakulta UK, Praha 1996).
³⁴ H. Bloom, *The Anxiety of Influence*, Oxford 1973.
³⁵ Id., *Agon. Towards a Theory of Revisionism*, Oxford 1982.
³⁶ R. Wollheim, *The Sheep and the Ceremony*, Cambridge 1979.

Kapitola pátá

Estetika a cítění

Cítění a odlišnost

Ze čtyř kapitol, do nichž jsme dosud rozčlenili svůj výklad, zůstal vyložen námět, který by se měl estetiky týkat nejspíše, alespoň soudíme-li podle etymologie slova: ¹ cítění. Jakkoli se totiž cítění může spojovat s poznáním i s činem, je také pravda, že estetika se konstituovala jako samostatný obor právě od okamžiku, kdy v 18. století byla uznána nezávislost citu na teoretickém i praktickém rozumu. Pokud jde o vztah estetického cítění k životu a k formě, není zřejmě pochyb, ani přes četné pokusy zařlení estetiku do kontextu metafyziky a transcendence, že se v 18. století rodí a rozvíjí jako vědění vázané na zkušenost a imanenci, jako vědění povýše pozemské a světské.

Ve 20. století stojíme před paradoxem. Na jedné straně takřka veškeré estetické myšlení v užším smyslu (tedy to, které se jako takové samo označuje a vymezuje) se pramálo zajímá o otázku cítění chápaného autonomně a nepodléhajícího dalším instancím; na straně druhé ti, kdo naopak kladou cítění do středu svých úvah, nemají s estetikou téměř nic společného, a pokud výslovně neodmítají zařazení pod tuto etiketu, skrytě se domnívají, že její přístup k cítění (a k umění) je zcela nedostatečný a nevhodný.

Odkud pochází tento nedostatek estetiky poskytnout teoretický výklad současného cítění? Proč cítění jakoby uniká rozumovému uchopení estetické

konu zkušenosti? Proč pojmy jako život a forma i schopnosti jako poznání a vůle jako by byly nezpůsobivé posítnout svébytné vlastnosti senzibility 20. století? Jinými slovy proč teoretické nástroje, jež poskytl Kant a Hegel, úsudek a dialektika, nejsou schopny unést dopad zkušenosti, kterou už nelze posítnout ani jako subsumpci zvláštního obecnému, ani jako překonání kontradikce? Faktem je, že sám pojem estetického (míněného jako neutrum)² implikuje tendenci k usmířování protikladů: pro existenci estetická je podstatný alespoň předobraz ukončení konfliktu, nadeházajícího smíru, mírotvorného okamžiku, v němž jsou bolest a zápas definitivně potlačeny či alespoň dočasně pozastaveny. Čtení 20. století se naopak vydalo směrem vůči estetickému smíření opačným, ke zkušenosti konfliktu většího, než je dialektická kontradikce, k prozkoumání protikladu mezi termíny, jež nelze na opačných pólech ve vzájemné symetrii. Celá tato velká filosofická událost, již neváhám považovat za nejoriginálnější a nejdůležitější ve 20. století, spadá pod pojem odlišnosti, chápáné jako ne-totožnost, jako větší ne-podobnost než logický pojem různosti a dialektický pojem distinkce. Jinak řečeno vstup do zkušenosti odlišnosti znamená odklon jak od aristotelovské logiky totožnosti, tak od hegelovské dialektiky. Není proto divu, že myslitelům odlišnosti je cizí také estetika v užším smyslu; zatímco u autorů, kterými jsme se zabývali až dosud, je neustále přítomno dědictví Kantovo nebo Hegelovo, nyní jsme uvedeni do nové teoretické osnovy, již nelze redukovat na kantismus či hegelianismus. Skutečnost, že je jim eizí moderní estetická tradice, však vůbec nepramení z toho, že by věnovali výlučnou pozornost problémům ryze teoretickým, že by ne-projevovali zájem o citění. Je tomu právě naopak. Právě studium citění je vede k tomu, že opouštějí postkantovskou a posthegelovskou estetiku jako epigonskou a zastaralou. Jejich myšlení by tudíž mohlo být pokládáno za jakousi „novoestetiku“, kdyby ovšem už sám tento termín nebyl zdrojem nejednoznačnosti a nedorozumění.

Lze skutečně pochybovat o tom, že pojem „odlišnost“ by mohl být považován za opravdový koncept, analogický k pojmu „totožnost“ (jímž se zabývá Aristotelova logika) a k pojmu „kontradike“ (jímž se věnuje Hegelova dialektika). Možná spíše než oblast čisté teoretické spekulace je jeho prostředím (nebo alespoň jeho východním bodem) právě nečistý rámec citění, neobvyklých a zlověstných zkušeností, jež nelze redukovat na identitu, dvojnacých a vyhraněných, z nichž je utkána existence tolika mužů a žen ve 20. století. Ostatně právě v tomto druhu senzibility, jež si za-

chovává úzký vztah k psychopatologickým stavům a mystickým vytržením, k toxikomaniím a perverzím, k posítnutím a mensinám, k „primitivním“ a k „jiným“ kulturám, nalezly inspiraci umění, literatura a hudba 20. století. V tom pravděpodobně tkvějí důvody, proč estetika tohoto století problematiku citění opomíjí: ocitla se před citěním příliš odlišným od toho, jež představovalo operný bod v estetice Kantově a Hegelově, a raději se obrátila ke klasičtějším tématům života a formy, poznání a činu. Jisjí se obrátila ke klasičtějšímu tématu od kantovského citu a hegelovského pathosu se vyskytuje zejména v některých estetikách formy, které jsou pod vlivem problematiky vznešena, a v některých estetikách činu, které byly nuceny zabývat se konfliktem. Takové pokusy však narážejí na estetické požadavky dokonalosti a smířování, které v konečném výsledku znovapřevládnu a přivedou myslitele zpět do náruče estetické tradice kantovské či hegelovské. Nakonec také chápeme, proč skuteční hlasatelé citění 20. století, jímž se zabývá tato poslední kapitola, nemohou nalézt svou totožnost v estetice, třebaže jejich myšlení velmi úzce souvisí s problémy, s nimiž se estetika potýká.

Whip a zlověstné

To, že estetická zkušenost zavádí odstup, suspenzi, oddálení vědomé subjektivní účastné a zahrnuté v potřebách a záležitostech světa, je skutečnost, kterou počmaje Kantem oříjímno mnoho filosofů a psychologů. Nezánteresovanost a psychickou distancí poznáváme jako základní aspekty estetického citění na počátku tohoto století.³ Přesto teprve od zakladatele psychoanalýzy, Rakušana Sigmunda Freuda (1856–1939), se datují úvahy o psychické instanci cizí a odlišné od subjektivního vědomí, že s ním vytváří prudece konfliktní vztahy: touto instancí je nevědomí a celá psychoanalýza může být považována za obrovskou a mnohotvárnou teorii konfliktního citění. Duše se stává teoretickým modelem zápasu, který značně přesahuje agonistické schéma, založené na konfrontaci dvou rovnocenných soupeřů. Naproti tomu mezi systémem nevědomí a systémem předvědomí-vědomí nelze nastolit vyvážený vztah, neboť první z nich se na kolbišti nikdy přímo neukáže; je místem odlišnosti. Jeho protiklad v předvědomí-vědomí není však jen záležitostí topickou, nýbrž také dynamickou a ekonomickou. Freud také vskutku ve své první teorii

psychického aparátu proti sobě jednoznačně klade pudy ego, jež jsou definovány jako sebezáchovné pudy jedince, a pudy sexuální, které jsou vytěsněny z obrany vědomého ego, a zůstávají proto nevědomé. Z ekonomického hlediska se konflikt projevuje jako protiklad mezi vázanou energií sekundárního procesu, zadrženu a nahromaděnou, a volnou energií primárního procesu, jež ihned tlhne k vybití. Stagnace a hromadění energie vyvolává nelibost; její pohyb, odliv generuje slasti.

Panorama psychických instancí, jak je vymezil Freud, se tedy podstatně liší od toho, jak je viděla estetická tradice postkantovská a posthegelovská, v níž pojmy „subjekt“ a „vědomí“ hrají nezanedbatelnou roli. Spočívá-li podstata estetické dimenze ve smířování čili v tendenci znovu navodit jednotu ve vztahu člověka a přírody (u Kanta) nebo člověka a historie (u Hegela), pak se zdá, že Freudovo myšlení se ubírá směrem naněvýš antiestetickým. Tím, že rozvíjí teorii o tak velkých rozporech v lidské bytosti samé, jako by do afektivy, jež u Kanta osciluje mezi pocity krásna a vznešena a u Hegela mezi patosem ducha a vytvářením uměleckého ideálu, vnášelo rozvrat a chaos, nevoli a ošklivost, bolest a podlost. Přenesením pozornosti k absenci vědomí (*Unbewusstes*), k sexualitě (*Libido*) a k nesublimované slasti (*Lust*) Freud způsobuje epochální obrat, jehož dosah estetika dosud plně nepochopila.

Přesto však odlišnost nevědomí není nic „úplně jiného“ a ani konflikt, jenž je staví proti vědomí, není absolutní a totální. Mezi nevědomím a vědomím se otvírá přechodný prostor charakterizovaný vytvářením kompromisních útvarů, přičemž jsou uspokojovány jak požadavky nevědomí, tak obrana vědomí. Neurotické příznaky, sny, drobné psychopatologické jevy všedního života (jako jsou zapomenutí, přechrnutí, roztržitost) představují právě vytváření kompromisního útvaru mezi dvěma základními potřebami duševního života.

Takto působí rovněž vtip a básnické dílo. Vtipu se Freud věnoval ve svazku *Vtip a jeho vztah k nevědomí*⁴ (1905), v němž znovu zahajuje a rozpracovává filozofické úvahy o smíchu. Tato kniha je příkladem toho, jak může dojít k hluboké inovaci tradiční estetické problematiky prostřednictvím úvahy, jež se zabývá odlišným (v tomto případě je jím míněno nevědomí). Předmětem Freudova zkoumání je *Witz* (termín značící zároveň vtip i schopnost toho, kdo jej pronáší, vtipnosti). Je to cosi zásadně odlišného jak od komičnosti, tak od humoru, které se pohybují pouze v oblasti předvědomí, kdežto konflikt, jenž je podstatou *Witz*, probíhá na-

opak mezi předvědomím a nevědomím. Komičnost se rodí jako degradace protikladu, je výsledkem konfrontace, k níž byl subjekt donucen přitomností nové představy. Pochopit je vyžaduje úsilí, bez něhož by se subjekt rád obešel. Jinak řečeno je komičnost levný způsob, jak se vyhnout konfliktu s odlišností: není nic, co by nebylo nechráněné vystaveno zesměšnění komickou degradací! V humoru bývá naopak protiklad subjektem asimilován a překonán; k odvrácení konfliktu dochází prostřednictvím neutralizování trapného účinku, pramen nelibosti je přerušen v okamžiku zrodu, a je tedy velmi užitečným mechanismem obrany ego, které se vůči protikladnému, odlišnému považuje za nadřazené a transcendentní.⁵ Vtipnost pak je schopnost, která konflikt s nevědomím obchází vytvářením kompromisních útvarů, což je právě vtip. Podle obsahu tohoto konfliktu lze rozlišovat dva druhy vtipu: tendenční (v němž se skrytý obscení či nepřátelský záměr vyjadřuje maskovaně) a nevinný (jenž se jeví, jako by v něm skrytý záměr nebyl, a ještě více než vtip tendenční je neoddělitelný s jazykovou formou, již je vyjádřen). Vtipná povaha výroku tejně spjat s jazykovou formou, již je vyjádřen). Vtipná povaha výroku spočívá totiž právě v jeho jazykové podobě, v jeho doslovném znění; vtip je tak říkajíc nesměnitelný, nezaměnitelný, postrádá jakýkoli ekvivalent. Na rozdíl od estetického vysvětlení jevu, podle něhož vtip vyvolává slasti, bez zájmu a bez cíle, Freud soudí, že i v nevinném vtipu je nějaký úmysl, že také ten má na slasti zájem. Také jazyk je místem konfliktu, v němž se střetávají vědomí s nevědomím, totožnost s odlišností; vtip je tedy vytvořením kompromisu mezi pudem ego, jehož úkolem je jazyková vyjádření zachovat, a pudem protikladným, směřujícím k jejich rozkladu. Tím, že vtip přisuzuje zásadní důležitost zvukové podobě slova, složce označující, zachází se slovy jako s *věcmi*. Rozbývá tak vnitřní totožnost slov. Vtipnost spočívá v tom, že z podobného slovního materiálu vytěží opácný význam; ten nelze vyslovit přímo, poněvadž ego brání tvoření nových významů, ale lze na něj poukázat tím, že ego, uklidněné zvukovou podobností slov, jednoduše řečeno zaskočíme. Tím je možno vysvětlit onu absenci, ono náhlé oddálení intelektuálního napětí, jež vtipu předchází stejně jako překvapující účinek, jež vyvolá. Přísně vzato – říká Freud – nevíme, čemu se smějeme. Cesta vtipnosti je klikatá, neboť vede ke smíchu stranou, vyhlásí, aby se projevilo vědomí. Nakonec je třeba upozornit na výrazně sociální povahu vtipnosti ve srovnání s komičnem a humorem: zatímco komično počítá s přítomností dvou osob (jedné, která degraduje, a druhé, která je předmětem degradace) a humor se naplňuje v osobě jediné, vtip

předpokládá účast osob tří (toho, kdo je autorem vtipu, dalšího, kdo je předmětem sexuálního nebo nepřátelského útoku, a třetího, kdo vtipu naslouchá). Původnost vtipu proti zbývajícím dvěma formám není pouze v tom, že je nutná přítomnost třetí osoby, nýbrž také ve skutečnosti, že se směje právě jen ona. Ten, kdo vtip vymýšlí, zakouší sice slast, ale nesměje se.

Podobnými kompromisními útvary jsou básnická díla. ⁶ Také ona totiž představují náhražku uspokojení pudu, jehož se autor musel v reálném životě zříci. Jejich prostřednictvím je zažehánován otevřený konflikt se silami vytištění; na rozdíl od snů je jejich úkolem probouzet zájem jiných osob. Proto Freud podtrhuje jejich sociální dimenzi. V eseji *Básnická fantazie* ⁷ (1907) se zabývá přibuzností mezi uměním a hrou; obojí představuje přechodnou oblast mezi fantastičnem a skutečností. Hra totiž potřebuje oporu v hmatatelných předmětech, tak jako v umění symboly a substituční útvary vyvolávají skutečné afekty. Umělec si těchto procesů není vědom: je-li na ně dotazován, nedokáže odpovědět nebo bývá jeho odpověď úplně nepatřičná. Dávny obraz básníka jako člověka posedlého, blízkého prorokovi, satyrovci či mlencovi tak Freud vykládá ve světle nové desubjektive cílení, s níž přichází psychoanalýza.

Základní protiklady, jež Freud vytýčuje v prvním období svého díla (před první světovou válkou), souvisely s konfliktem mezi vědomím a nevědomím, mezi pudy Já a pudy sexuálními, mezi nejbostí a slasti. Žádny z těchto protikladů nevydrží do období následujícího. Nevědomí přestává být zvláštní instancí a určuje nejen id (nový termín k označení pudového pólu duše), ale také ego a superego (také to je nový termín k označení sebekritické instance duše). Pud ego a pud sexuální, splývající ve společném plánu postupné sebezáchovy nejprve jedince a poté druhu, vytvářejí pud života. Povahy „protikladného“ a „odlišného“ faktoru nabývá „přesáhnutí principu slasti“, Freudem odhaleného v některých jevech „nutkavého opakování“. Tento nový protikladný termín, definovaný jako pud smrti, tihne k znovunastolení anorganické látky a je kvalifikován jako „princip Nirvány“.

Právě do této druhé fáze Freudova myšlení patří jeho nejvýznamnější a nejnižší „estetická“ studie *O zlověstném* ⁸ (1919). Freud zjišťuje, že estetika se raději zabývá tématy, která odpovídají pozitivním stavům duše, jako je krásno a vznešeno. Zužuje tak oblast svých zájmů, jež by se měly vztahovat i na ty aspekty cílení, pro něž jsou charakteristická hnutí

gelbstäupers

mysli negativní, jak je tomu právě v případě zlověstného (*das Unheimliche*). To by mohlo být definováno jako cosi děsivého, týkajícího se něčeho, co už dlouho známe, co je nám důvěrné. Zlověstné tedy nelze ztotožňovat s „úplně jiným“, absolutně odlišným, jelikož je nám už nějak známo a dokonce nějak obvyklé a blízké. Freud zkoumá německé adjektivum *heimlich* a upozorňuje na jeho dva dost odlišné významy: na prvním místě znamená familiární, domácí (od *Heim*, což je právě domov); může však také znamenat skrytý, utajený, tajný, zahalený, nebezpečný. Adjektivum *unheimlich* (doslova nedomácký) je protikladem prvního významu, ale nikoli druhého; dokonce má tendenci se s druhým významem ztotožnit. Mezi dvěma adjektivy, z nichž jedno by mělo být negativem druhého, tak dochází ke znepokojující souvislosti. Proto Freud pokládá za velmi pronikavou definici, již výrazu dává německý filosof Schelling, podle něhož se nazývá *unheimlich* všechno, co by mělo zůstat utajeno a skryto, ale co ve skutečnosti vylpynulo na povrch! Tak by mohla znít prvotídní definice nevědomého! Zde ovšem Freud daleko překračuje ztotožnění odlišného nevědomím. To, co je opravdu zlověstné, není už jen konflikt mezi dvěma nesouměrnými póly (jeden z nich se nemůže ze samé podstaty nikdy objevit přímo na scéně), nýbrž projev ambivalence, současná přítomnost tvzení a jeho popření, aniž z ní může vzejít dialektické překonání.

Pozdější vývoj zkušenosti s odlišným vychází ze zkoumání příkladů, jež Freud uvádí. Prvním zdrojem zlověstného by mohlo být podezření, že zdánlivě živá bytost je ve skutečnosti automat, nebo naopak že nějaké neorganické jsoucno je vlastně živoucí. Běžněji jsou jako zlověstné vnímány orgány, které vyvolávají dětské úzkosti nebo ohrožují naši důvěru v totožnost živých bytostí, jako jsou dvojníci nebo obecně jevy zdvojené charakteru, osudů nebo činů. Freud z toho vyvozuje, že podstatu zlověstného je třeba hledat nikoli v novosti, nýbrž v opakování, totiž v onom zvláštním druhu nechtěného opakování, kterou sám označuje výrazem „nutkavé opakování“, tedy v opakování nestejném, odlišném. Právě to je největší odlišnost, zkušenost stojící nejdále od totožnosti. Ne absolutní cizost, nýbrž cizost důvěrná, jejíž kořeny tkvějí v naší minulosti a která současně je i není sama sebou. Zavedením pojmu zlověstného tak Freud překračuje dynamiku opozice, jež ovládala jeho první systém psychologického aparátu. Odlišnost už není kompromis mezi protiklady, jejichž vzdálenost je větší, než je dialektický protiklad (Hegel) či polarita (Nietzsche), nýbrž ambivalence, jež v sobě neoddtělitelně spájí totožnost a jinakost. Pohyb-

je se od stejného ke stejnému, stejně se stále vrací, a přesto je v tomto návratu odlišné od původního vzoru; ruší všechny dříve vytvořené polarity, počínajíc tou nejvýznamnější, jež odděluje princip slasti od principu reality. Jsme vskutku vystaveni zlovestnému účinku – říká Freud –, jakmile se stírá hranice mezi fantazií a skutečností.

Estetika 20. století v užším smyslu (jak jsme ji nastíhli v prvních čtyřech kapitolách této knihy) je v podstatě rozvíjením myšlenek Kantových a Hegelových. Teprve problematikou odlišnosti začíná zkoumání neznámých oblastí citění, jež nelze posílnout pojmovými nástroji dosavadní filosofie a estetiky.

Ponechání a naslouchání

Desubjektivace citění, již uskutečnil Freud, má svůj protějšek v obdobném a neméně grandiózním díle německého filosofa Martina Heideggera (1889–1976) v oblasti myšlení. Je nedílnou součástí rozsáhlejšího a obecnějšího odmítnutí západní metafyziky, již Heidegger vytýká, že prosadila zjednodušující a neadekvátní koncepci bytí, které bylo chápáno v antice (počínaje Platonem) jako substance a v moderní době (počínaje Descartem) jako subjekt. Ovšem v substanci stejně jako v subjektu místo bytí zaujímá jsoucno. Tím byla opominuta *odlišnost* bytí od jsoucna a převládla perspektiva experimentování a myšlení, jež se vyznačuje potvrzením *totožnosti*. Toto opomenutí se projevuje ve výpočtech vědy, v ujišťování o hodnotě humanismu a v zaažitě zkušenosti estetiky. K rozvoji metafyzického projektu podstatnou měrou přispěli též Kant, Hegel a dokonce Nietzsche, jehož vůle k moci znamená zavržení totožnosti, podstaty i subjektu. V dějinném vývoji Západu se jen stěží něco vymyká nadvládě metafyziky: v antice předsokratovští filosofové (jako Parmenides a Herakleitos), jimž otázka bytí připadala jako nanejvýš znepokojivá záhada, v moderní době některých básníků (např. Hölderlin a Rilke), v jejichž poezii své (*Ding*) byla navrácena své přibližující se dále.

Rovněž estetika tedy od počátku hleděla na umělecké dílo za panování tradiční interpretace jsoucna, to jest metafyziky. Ostatně i samo dělení filosofie na různé obory, jako je logika, etika, estetika a další, má své oprávnění pouze v rámci metafyziky, tedy v myšlení, jež zapomnělo na odlišnost bytí. Podle Heideggera podstata umění a zkušenosti leží mimo este-

etiku; v estetice se vidí role subjektu projevuje jako pozornost upřená výhradně k afektivnímu stavu, jenž právě je považován za stav estetiký. Wagnerovo dílo představuje nejvyšší exaltaci estetické subjektivity: totální umělecké dílo (*Gesamtkunstwerk*) navzdory svému názvu umění vůbec neprobouzí, naopak je ničí a rozkládá, neboť je redukuje na pouhé stimuly životní zkušenosti;⁹ celý svět je nahližen a posuzován pouze na základě své účinnosti v reprodukování estetického stavu. Totální a bezbřehé rozšíření afektivního stavu pobarbarštuje a zbavuje život jakéhokoli velkého cíle. *SM, W. K. 1976, str. 110* *ET, 1976*

Desubjektivace zkušenosti, již provedl Heidegger, je stanovena jako odmítnutí dvou ústředních pojmů subjektivistické estetiky, „výrazu prožitku“ (*Erlebnis-Ausdruck*) a „afektivního stavu“ (*Gefühlzustand*).¹⁰ Pokud jde o první z nich, Heidegger proti němu staví v podstatě lingvistický charakter poezie a lidské existence; stejně jako jazyk není vůbec výrazem subjektu, individuálního ani kolektivního, jenž existuje předem a nezávisle: nejsme to my, kdo má jazyk, naopak jazyk má nás! Je tedy nejnebezpečnějším z našich statků; nemůžeme jím disponovat a nic nám nezaručuje, protože se jím zpřítomňuje zároveň bytí i nebytí, poezie i žvýst. Poezie zakládá to, co zůstává, to však nesmí být chápáno jako věčné ani božské ani transcendentní: je to nebytí, ne méně než bytí. Jazyk není jenom zakoreněn, ale také vykořeněn, není jen blízkost, ale také vzdálenost, není jen důvěrnost, ale také cizost. Tyto protiklady Heidegger nechápe v dialektickém procesu, musejí se nechat „být-společně-vpředu“, aniž jsou nějak identifikovány či překonány. Nikoli náhodou stojí Hölderlin v oblasti myšlení, jež otevřel Herakleitos, jenž jako první viděl podstatu *logos* ne jako shromažďování v jednotě, nýbrž jako shromažďování, které drží a nese, které udržuje a uchovává protiklady. Velikost a síla básnického jazyka ve vztahu k prožité zkušenosti spočívá právě ve skutečnosti, že poezie sama v sobě zahrnuje bytí stejně jako nebytí, spásu stejně jako zmar, kdežto prožitky je krajním a reaktivním potvrzením totožnosti.

Druhým pojmem, jež Heidegger odmítá, je „afektivní stav“. Pojem citu je totiž neoddelitelně spjat s problematikou subjektu, to jest s moderním pokračováním metafyziky. Místo něho Heidegger hovoří o *Grundstimmung*, o základním ladění, jež na rozdíl od citu není ve své funkci omezeno na pouhý doprovod, nýbrž odhaluje svět a ukazuje jak bytí, tak jeho absenci. Ladění (*Stimmung*) není umístěno do subjektu ani do objektu: právě my sami totiž jsme přenášeni do ladění, které můžeme považovat

vat za všeobjímající sílu. Zatímco cit vyžaduje absolutní ztotožnění se sebou samým, *Grundstimmung* je současně radost i žal. Žal může pocházet pouze z dávných radostí; je v podstatě radostí, jež váhá a přeshlapuje. Žádný z nich nemá nic z citovosti, vzrušení či melancholie. Síla poezie nevyplňuje noc světa, čas chudoby. Básník je bohatý právě proto, že není božský; kdyby božský byl, nemohl by v sobě soustřeďovat protiklady a jako takové je uchovávat. Tato síla a bohatství poezie není v jejím účinku, je všudypřítomná. Skutečně, básníci podle Hölderlinových veršů jsou chováni v lehké náručí zázračně všudypřítomné, mocné a božsky krásné přírody. Ta je přítomna ve všem, co je účinné, není však na účinnosti redukovatelná. Všudypřítomnost totiž neznačí jednostrannost pouze účinnosti a čerpá svou sílu ze skutečnosti, že udržuje a vzájemně přibližuje protikladné extrém nejvyššího nebe a nejnižší propasti, bytí a nebytí, důvěrného a cízho, radosti a žalu. Krásno tedy podle Heideggera není vůbec bezmocné a slabé, nýbrž naopak je ve svém simultánním okouzlení a vytřetí nejmocnější a nejsilnější. Proto právě básníci, kteří jsou tak duchovní, jsou také pozemští, nepatří však jen světu; modus jejich bytí je ten nejepochopitelnější a nejobsažnější. Podle Hölderlinových slov jsou v tichosti vířezi nad osudem, poněvadž jsou silní velkou vahou štěstí.

Heidegger nás tak uvádí do citění, které je neoddělitelné od myšlení a jednání: dochází k němu ještě před rozdělením lidské bytosti v poznání, čin a cit.¹¹ To vysvětluje zvláštní důraz, jež Heidegger klade na pojem počátku, původu; ten pak poskytně titul jeho nejznámějšímu spisu o filosofii umění, *Zrození uměleckého díla*.¹² Původnost umění neznamená, že cosi dá umění vzniknout ani že umění vyvěrá z absolutní nicoty. Pro Heideggera umění nemá počátek, nýbrž je původem ve své podstatě. Právě tuto původnost estetika vždy umění odpírala. Pro estetiku umění nikdy nebylo přítomno, díla vystavená estetickému pohledu na výstavách a v muzeích už nejsou přítomna, nejsou už tím, čím bývala. A jako díla bývalá jsou před námi také v perspektivě tradice a konzervace.

Pojem původu se neusiluje potvrdit skvělost archaického na rozdíl od moderního ani klasickou vzorovost minulosti proti přítomnosti, nýbrž zee-lá naopak bytostnou diskontinuitu umělecké události vůči všemu, co jí předcházelo, co ji obklopuje a co po ní následuje. Heidegger zamýšlí zba-vit dílo všech vztahů, jež dílo udržuje se vším, čím není. To ale nikterak neznamená umění odhistorizovat, nýbrž mu naopak přisoudit historicky hlubší dimenzi obnovení historie. Umění a počátek jsou synonyma, jelikož

neexistuje umění, jež by nebylo počátkem, skokem, obnovením přítomnosti. Počátek není východním bodem, po němž následuje rozvoj a soumrak: počátek v sobě již zahrnuje zrod i zánik. Jakmile umění opustí zkušenost počátku, přestává být uměním.

Na otázku, čím jsou umělecká díla, Heidegger odpovídá, že jsou věcmi (*Dinge*). Takové odpovědi se ovšem estetika vždycky vyhýbala. Domnívá se totiž, že je v nich něco jiného, ještě cosi nad a za pouhou věcností, co se k věci připojuje a co z ní činí umělecké dílo, které je chápáno jako alegorie či nověji jako symbol, jako spojení duchovosti a materiálnosti, prvku neviditelného a prvku viditelného. Estetika tedy považuje na uměleckém díle za důležitý jakýsi přídavek, dodatek, doplněk k věci, která sama o sobě zůstává v zásadě ne-myšlená. Je to součást širší a obecnější neschopnosti v tradici západní metafyziky (k níž estetika patří) myslit věc. Metafyzika vskutku na věc vyvíjí nátlak, jenž nabývá různých aspektů, úzce svázaných vzájemnou souměřitelností. Trojí metafyzické pojetí věci (jako substance, jako předmětu vnímaného smysly a jako látky) představuje stejný způsob násilí a útoku na věcnost věci, na její podstatu. Pouze přemýšlení o bytí-věci může otevřít cestu k pochopení jak uživatelské dimenze bytí-prostředkem prostředkem, tak umělecké dimenze bytí-dílem díla. Věc není symbolem, není syntézou, jsoucnem, k němuž se přidává cosi uživatelského nebo uměleckého. Užítkovost i uměleckost jsou obsaženy už ve věcnosti věci: první je její společlivost, druhá její přítomnost.

Desubjektivace myšlení v sobě obsahuje zkušenost pravdy zcela odlišné od pravdy metafyzické. Heidegger se hlásí k archaickému Řecku, kde „pravda“ se nazývala *aletheia* (slovo, jež tvoří alfa privativa a sloveso *lanthano*, které znamená „být, zůstat temný“); do němčiny by se dalo převezt jako *Unverborgenheit*, do češtiny jako „neskrytost“, „neskryvá-mí“. Rozhodující je, že slovo „pravda“ etymologicky vyjadřuje nepřítomnost negativní dimenze, a ne potvrzení dimenze pozitivní. Pravda nikdy není nehybnou scénou s neustále zdviženou oponou, v níž se odehrává vyjevování jsoucna. Pravda není vlastností jsoucna, jež by mu neodlučně příslušela, ani jako soud a tím méně jako subjektivní jistota; všechna tato pojetí pravdy jsou ve slovech *orthotes*, *Richtigkeiti*, přesnost, správnost. Ta nás vedou k přesvědčení, že pravda je cosi, čeho se můžeme zmocnit přenějším viděním, správnějším představováním, jemnějším vnímáním. Ve skutečnosti je pro Heideggera nezbytné, aby věc sama se nám vyjevila: zkušenost pravdy od nás předpokládá, abychom už byli otevření celé ob-

lasti, osvícenému panství, v němž se objevuje a zobrazuje bytí; vyžaduje postoj *Gelassenheit*,¹³ ponechání ve vztahu k odlišnosti bytí. Jinými slovy pravda neznamená vlastnictví ani jednotu celku, jenž by se nám vyjevoval jenom zčásti. Otevřené místo, *Lichtung*, mýtina, jež Heidegger používá, aby vysvětlil zvláštní povahu tohoto nesubjektivního, neosobního, nepychologického čtení, není myslitelné jako jednota, nýbrž jako „jiné“, jako něco sotva známého, co otvírá a nestejnou měrou zaručuje právě tak ne-skrýtoost jsoucna, jako jeho skrýtoost. *Lichtung* vsutku vůbec není totožné s objeováním: neobjeovávání je stejně podstatné jako objeovávání, skrývání a zahalování stejně důležité jako odhalování a ukazování. Jisté je v podstatě nejisté, vůbec ne uklidňující!

Důležité je pochopit, že *Lichtung*, svířící mýtina, otevření, osvětlení, rozšíření, *lucus*, není pojem metafyzický, neboť je historický, je to případ, událost; pravda není cosi věčného, ale nabývá historičnosti v uměleckém dle. *Lichtung* není ani pojem estetičský, poněvadž není směřem: představuje základní prvek protikladu, prvek kontrastu. Tento protiklad však není dialektické povahy, není srovnatelný s protikladem mezi potvrzením a negací. Prvek sváru přítomný v osvícení nelze vidět jako protiklad mezi neskrýtoostí a skrýtoostí, jako by první byl pravda a druhý nepravda; skrýtoost ukazuje na odnětí, ústup pravdy.

Jedním z významných aspektů estetičské tradice je rozlišování mezi formou a látkou. Heidegger tuto distinkci odmítá a oba dva termíny přehodnocuje. Tam, kde tradice říká „forma“, on říká „svět“; tam, kde tradice říká „látka“, on říká „země“. Nejde však o to, pojmenovat tutéž věc jinak, nýbrž právě naopak uvažovat podstatu uměleckého díla zcela nově. Je-li dílo redukováno na formu, ztrácí se nutně podstatné, to jest historičnost pravdy díla. Pojem forma je spjat s položením mezi: forma je to, co omezuje. Pojem svět je naopak neoddělitelný od otevření vztahu: umělecké dílo otevírá určitý svět, to jest přiděluje věcem jejich vzhled a lidským bytostem vizi sebe samých. Zatímco estetičko-metafyzické pojetí formy implikuje vytyčování mezi, svět odkazuje ke zkušnosti „otevřenosti“, i to je třeba chápat jako riziko. „Světové“ je vsutku největším nebezpečím. Podobně je nutno opustit pojem látka, kterou se obvykle rozumí to, co je omezené, sevřené, obsažené. Heidegger vyčítá tradici, že nechala látku zaminout, ujařit, nedovolit jí být tím, čím je; látka je znásilňována, ohýbána, nucena k formální vůli, jež může být namířena směrem k užtkovosti nebo k uměleckosti. V obou případech tradice hodlá látku vymazat, ať už

je jí kámen, kov, barva, slovo či zvuk. Proto Heidegger zavádí pojem země, která ustupuje do své tíže a trvale se vzpírá každému pokusu o své rozložení. Země je odkazem k čemusi jistému.

Společná přítomnost rizika a jistoty, nebezpečí a ponechání vede ke zkušnosti „bydlit básnický“,¹⁴ to však naprosto neznamená být ve vlastním domě. Bydlit pro Heideggera znamená být k místům ve vztahu, jímž není pouze blízkost, nýbrž rovněž dálka. Blízkost zachovává dálku, nepotlačuje ji. Ty nejbližší věci zůstávají nevyklé. Heidegger odhání blízkost a dálku měřicím nástrojem, které z těchto pojmů ční otázku ryze metrickou, kvantitativní; neznamená to však, že prostor se stává něčím subjektivním. Ve skutečnosti je tomu právě naopak: lidské bytí je v *naslouchání*, v očekávání, že blízkost i dálka se mu ukáží. My jsme na cestě: nejdeme k předem stanovené metě, nevede nás žádný plán, nebloudíme bezcílně a poslepu; kráčíme hledající místo, kde se můžeme zdržet jako pocestní. „Pocestnost“ se ukazuje jako podstatný rys zkušnosti odlišného: rozkládá jak zakorňování, tak odčizení. Konfigurace bytí není jednoznačná; není dá jak zakorňování, tak odčizení. Konfigurace bytí není jednoznačná; není nutno chodit daleko, abychom našli odlišné, je odevždy zde, kde jsme. A naopak skutečnost, že oblastí bytí jsou mezi sebou spojeny, ční i vzdálenější místo nějak blízké; blízkost je tady odjakživa, aby nás přijala. Slovo a pojem *končina* (*Gegend*) připadá zvlášť vhodné k tomu, aby ukázalo složitou povahu této zkušnosti: i5 přetrvává jako nezkrutná, nezvyklá, odlišná (jak je to právě obsaženo v předponě *gegen*, proti), a přece se nabízí, ve své svobodné rozlehlosti nám vychází vstříc (*gegenet*), vyzývající nás k ponechání, poslechu, přilnutí.

Heideggerovo myšlení nelze oddělit od zvláštního ladění jeho jazyka; ten nás uvádí do oblasti čtení, jež přesahuje subjektivitu i objektivitu, aktivitu i pasivitu: odlišnost je něco, co se nedá cele uchopit pouze pojmovým výkladem ani prostřednictvím filologické interpretace, ba ani pomocí ex-tatické inspirace. K tomu, abychom našli cestu ke zkušnosti, jež od nás žádá spojit s ní náš osud, jsou nutně všechny tři tyto způsoby přístupu.

Vidět něco „jako něco“

Odmítnutí estetiky a zaměření na souvislost mezi důvěrným a cizím je přitomno také v díle rakouského filozofa Ludwiga Wittgensteina (1889–1951), jenž je společně s Freudem a Heideggerem třetím velkým

myslitelem citění odlišného. Podrobuje neúprosné analýze estetický soud, dokládáje jeho logickou nesoudržností a praktickou neužitěčností: podle jeho mínění nemá estetika žádnou poznávací ani pragmatickou hodnotu.¹⁶ Wittgenstein stejně jako Herbart ztotožňuje estetiku s etikou jakožto dva hodnotící projevy; slova, jež vyjadřují krásno a dobro, by bylo možno z velké části omezit na souhlasná nebo odmítavá citoslova. To, co se vymyká tomuto rozměru, se vysvětluje odkazem na konkrétní příležitosti, při nichž byly určité soudy vyneseny, či odkazem na souhrn aplikovatelných pravidel: estetické soudy tedy postrádají jakoukoli autonomii a cele patří do prostředí a historického kontextu, v jejichž rámci byly vysloveny.

Wittgensteina nezajímá soud, nýbrž vnímání, lépe řečeno onen zvláštní druh zkušenosti, jež postrádá tradiční pojmy totožnosti a jinakosti: spočívá v tom, že určitou neměnnou entitu vidí někdy jako jednu věc, jindy zase jako jinou. Ve *Filosofických zkoumáních*¹⁷ poskytuje nejjednodušší příklad takové zkušenosti na kresbě, kterou je možno interpretovat buď jako obrázek kachny, nebo jako obrázek králíka. Ve skutečnosti je mnoho takových věcí, které vyvolávají tento dvojí dojem: především umělecká díla, například hudební skladby, jež slyšíme hned jedním způsobem a hned zase jiným, nebo díla architektovníká, sochařská či malířská, nad nimiž zakoušíme pokaždé jiný pocit. Četné příklady nalezneme i v každodenním životě; osoby nebo věci, na něž jsme odedávna zvyklí, se nám náhle jeví jako cizí a nepřirozené, aniž se jakkoli změnily: vidíme člověka, avšak nepoznáváme v něm svého přítele, vidíme kvádr, aniž v něm dokážeme identifikovat svou skřín.

Jeť, při němž vidíme určitou věc jednou tak a jednou jinak, nás uvádí do neosobní dimenze zkušenosti: vše, co zůstává subjektivní, představuje překážku, která skrze pojmovou integraci pokrýváje jednoduchost vnímání. Wittgenstein dokonce vyslovuje pochybnost, že toto vnímání musí někomu patřit, že tu musí být určitý nositel vnímání. Mezi jazykem a vnímáním vzniká bít; zkušenost odlišnosti se ukazuje jako nepřístupná tradičním psychologickým teoriím. Wittgenstein pokládá za zcela neuskutkující svou spiritualistickou, subjektivistickou, mentalistickou teorii, jež pochází od Descarta a dosahuje až k psychologičtí formy a dále a podle níž lze vnímání zjednodušit na mentální představy a tvary; za stejně neadekvátní považuje teorii behavioristickou, pozitivistickou, jež vyloučením jakékoli vazby na vědomí a upřením jakékoli hodnoty metodě introspekce redukuje citění na to, co je pozorovatelné zvenčí. Desubjektívace citění tak otevři-

rá cestu celé řadě nových znepokojivých otázek typu: „Jak může být jen přijít na mysl připsat pocit nějaké věci?“¹⁸ nebo naopak: „Nedokážu si představit, že lidé kolem mne jsou automaty bez vědomí, třebaže jejich chování je stále stejné.“¹⁹

Obecně se má za to, že pro pochopení faktů je nutná jejich integrace umožněná interpretáčím zprostředkováním;²⁰ je to oblast toho „vidět jako“, v níž zavedení průměru, odkaz na pojmovou osnovu, poznávací proces znamenají záruku srozumitelnosti. Filosofove v podstatě z velké části spočívala v této zděvěrnější činnosti, jež je směsicí vidění a myšlení. Do protikladu k „vidět jako“ Wittgenstein staví „vidět tak“, náhlý a okamžitý záblesk odlišného vidění: něco se nám přihodí, v okamžiku se nám zastaví dech a my říkáme: „Pohled!“²¹ Je v tom něco jako zažehnutí pohledu,²² vyzářování, intenzita a nevyřaditelná živost. Ano, toto „vidět tak“ jako by se svou okamžitostí podobalo původní a tvůrčí intelektuální intuici, již Kant přisuzoval Bohu. Proto s povahou odlišnosti spíše souzní jiný Wittgensteinův výraz: vidět něco jako něco.²³ Odlišnost totiž není absolutní jinakostí, nýbrž odlišné opakování, podivná a kolísající struktura, již nelze uchopit v její totožnosti.

Sex appeal neorganického

Mnohem méně než Heidegger a Wittgenstein tradiční estetiku odmítá, avšak stejně jako oni se zabývá načrtáváním podoby nové senzibility německý myslitel Walter Benjamin (1892–1940), jehož nejoblíbenějšími náměty bylo baroko a Baudelaire.²⁴ V nich Benjamin nalézá inspiraci k nastínění základních rysů citění zaměřeného na tři jevy: smrt, zboží a sex. Ide skutečně o tři aspekty existence, jež tradiční estetika opomíjela, ne-li úplně vyřadila. Benjaminova origimálnost nespočívá tolik v tom, že je učinil stěžejními body svého uvažování, jako spíš v tom, že je postavil do vzájemného vztahu, dodáváje tak teoretický rozměr zkušenosti, jež je alternativou k vitalismu a již můžeme, vycházejíce z jedné jeho poznámky,²⁵ označit výrazem „sex appeal neorganického“.

Teoretické jádro této zkušenosti tvoří směsice dimenze lidské a „věcové“, takže se na jedné straně líská senzibilita zvěčňuje, na straně druhé se věci zdají být nadány svou vlastní senzibilitou. Tímto jevem se zabývali už Worringer, Freud a Wittgenstein, v Benjaminovi je však aplikován na množ-

ství různorodých situací a nabývá nejenom zásadního významu pro inter-pretaci barokní kultury a kapitalistické společnosti Baudelairovy doby, ale představuje ohromné plodný dešifrovač klíč k 20. století. Neorganický totiž není pouze nerost, ale i to, co je mrtvolné, mumifikované, technologické, chemické, obchodovatelné a také fetiš. Takto se odhmotní, stane se něčím abstraktním a neřetelným, aniž se však proto promění v cosi imaginárního a ireálního; naopak za všemi těmito podobami neorganického působí vzor toho, co je nanejvýš reálné a účinné, totiž peníze. Důležité je všimnout si, že odlišnost nikdy není dimenzí fantastickou či ideální, ale ani neúčinnou, slabou nebo druhořadou: u Freuda je primární psychickou skutečností, u Heideggera bytím v množství svých projevů, u Wittgensteina je jazykovým území; konečně u Benjaminina nabývá určení, které je nejvíce znepokojivé, zahrnující do splettého vztahu sexualitu, filozofii a ekonomii.

Teoretické východisko pro „sex appeal neorganického“ lze spatřovat v absenci totožnosti, kterou podle Benjaminina doprovází trauma, silná emoce a jak sám říká, *šok*. Ve svazku *Původ německé truchlosti*,²⁶ jediné své soustavné knize určitého rozsahu, Benjamin vidí ve stoické etice a ve výzvě učinit se nikým a ničím předpoklad barokního cítění, které přináší totální odloučení od přirozeného, úplné odmítnutí subjektivního výrazu. Podmínkou k účasti na velké hře světa je opuštění pevné a neměnné subjektivní totožnosti. Barokní postava považuje katastrofu za už se přibližující; její schopnost pohybovat se mezi nejkriklavějšími protiklady je odvozena od závratné zkušenosti proměn a obrátů. Podobně v Baudelairovi je *spůln* náladou, jež odpovídá permanentní katastrofě; Baudelaire umístil zážitek *šoku* do samého středu své umělecké práce.

Společně s totožností schází rovněž jednotu; vše se rozkládá a rozdrobuje v nekonečné částechky; z nichž mohou vznikat velmi různorodé kombinace. Na tomto jevu je založena barokní alegorie, jejíž pomocí každá postava, jakákoli věc či jakákoli situace mohou znamenat jakoukoli jinou postavu, věc nebo situaci. Ohlašuje a předjímá obchodní prostředí, v němž se všechno vyměňuje za všechno. Pařížské pasáže v 19. století, galerie a průchody vedoucí skrze bloky domů a vyhrazené obchodní činnosti znamenají pro Benjaminina architektonické ztvárnění neustálého přechodu, v němž splyývají pojmy interier a exteriér, uvnitř a vně, blízko a daleko.

Přede vším se však smrt, zboží a sex sbíhají a vzájemně posilují v kategorii vnějšíkovosti. Podle Benjaminina obsahuje baroko vizi světa zcela se-

kularizovanou a světskou, v níž není místa pro transcendentci; středověká cesta opovržení je zatarasena a pomíjejícnost je oslavována provokujícími tóny; v poezii 17. století je ženská krása opěvována ustavičnými přirovnáními ke gemám, sněhu či alabastru, které se podobají mrtvole. Zaujetí pro krajnost a záliba ve vyzývavosti jsou podstatnými aspekty postavy dandyho, jež se v Baudelairovi projevuje přesvědčivým způsobem; zajímané je jen to, co vzájemně vyměňuje protiklady a přitom zachovává jejich protikladnost. Vše vážné může být vyjádřeno pouze frivolně a naopak marnivost má za družku smrt. Móda zaměňuje oděv a tělo, představuje nejučinnější afrodisiakum. Jinou postavou vnějšíkovosti je *flaneur*, pro něhož výhoda zahálky je cennější než práce.

Tato vymezení se ukazují jako velmi plodná při interpretování společenosti 20. století, jež je předmětem studie *Umělecké dílo v době své technické reprodukovatelnosti*.²⁷ Benjamin v ní zkoumá přechod od tradičního uměleckého díla, pro něž je příznačná jediná a neopakovatelná identita, k moderním formám uměleckého vyjádření, které podobně jako fotografie nebo film rozmělnují toto *hic et nunc* díla do množství kopií, jež postrádají originál. Benjamin tento jev popisuje jako ztrátu „aury“ a kulturní hodnoty; jejich místo zaujala hodnota vystavovací, to jest zdůraznění spektrálníhoho rozměru díla, jež posléze zastupí jeho estetickou specifičnost. Ruku v ruce s těmito změnami jde hluboká proměna vnímání a cítění: fotoaparát a filmová kamera zachycují obrazy, které unikají pouhému oku, jež je tak nuceno identifikovat se s technickou pomocí. Vidění kamery – usuzuje Benjamin – je podobné jako vidění nevědomí: zaznamenává velké množství věcí, jež jsme dříve nepozorovali. Rodí se tak umělé cítění, které proměňuje vnímání blízkosti a vzdálenosti stejně jako sám pojem realita, která je nyní iluzivní na straně jedné a hypernaturalistická na straně druhé. Zatímco herec v divadle podává jeden výkon, film od něho vyžaduje mnoho záběrů, jež jeho výkon zvětšují. Vše je mnohost a opakování, avšak jde o odlišné opakování, jež uvnitř jednoho společného záru vytváří nekonečné variace. Benjamin zdůrazňuje revoluční potenciál těchto perceptivních a smyslových transformací. Důležité je nenechat se zastrážit rozsahem a radikálností probíhajících změn, a třebaže vůči novému věku nechováme žádné iluze, vyslovit se bez výhrad v jeho prospěch.

Hledáním nesubjektivního cílení orientovaného opačným směrem než vitalismus, které nevyčhází z depresivního a odmítavého klimatu každodenního života a je hluboce prodcnuto zkušeností protikladů, se vyznačuje dílo italského myslitele Carla Michelstaedtera (1887–1910) a ruského literárního kritika Viktora Šklovského (1893–1984). V jejich povahách je značný rozdíl, první je pln jakéhosi heroického zaničení, jež ho dovádí k prudkým útokům proti citové bídě jeho doby, druhý je nadán troufalou a bezohlednou ironií, která porušuje všechny literární konvence a uměleckému hledání otevírá nové obzory. Oběma je společné vyzývavé stanovisko vůči sociálním, filozofickým a estetickým tradicím a úsilí pouštět se po neprozkoumaných cestách senzibility a myšlení.

Z kritiky vitalismu vychází text *Přesvědčení a rétorika*.²⁸ Michelstaedterovo nejvýznamnější dílo a jedna z brilantních ukázek filozofického textu v italské literatuře. Čtení, které se nechá unášet na vlně tužeb, iluzí a naději, které se nechá strhávat spontánním během života, nemůže v tom, kdo ho zakouší, probouzet uznání vůči sobě samému. Ryzí lásku k přírodním životu Michelstaedter označuje termínem *firopsuchia*; ten je synonymem zbabělosti! Zbabělost je právě nechat se vláčet dychtivostí života, jež hledá stále něco nového, jež se nikdy nespokojí s aktuální situací a jež zažívá přítomnost jako nepodstatný okamžik mezi vzpomínkou a předtuchou. Zbabělost je protrpět se vlastní potřebou života; spokojit se s chronickou nedostatečností, jež nikdy nemůže být zhojena. V této perspektivě je život podoben uvolněnému břemenu: klesá stále k nejnižšímu bodu a není s to se zastavit. Zbabělost je bolest života, jež se nikdy nedokáže nasytit. Hédonistická koncepcie života, podle níž jediné, na čem záleží, je požitek, je vydána napospas nenasytnému hladu, jenž přivodí rozklad každému, kdo se mu poddá.

Existuje však také další sklon odpudivější než vitalismus. Michelstaedter ho nazývá „rétorikou“. Zatímco zbabělost je v podstatě spontánní, rétorika vzniká jako reakce; spočívá v požadavku vyslovovat absolutní jistotu v opozici ke zkušenosti nicoty. Rétorického člověka živí lži a podvod, sociální život se stává „spolkem ničemu“, místem všeobecného pochlebování, které pomocí nezávazné mnohmluvnosti skrývá naprosto nedostatek zkušenosti. Rétorika je rovněž popřením smyslu pro historii, neboť požaduje zrušení času a slibuje vstup do absolutní, věčné dimenze. Je-li životní pud iluzí, je rétorika iluzí umocněnou. U rétorického člověka se setká-

váme s nepodloženým požadavkem stability, s neodpovídajícím a z jakéhokoliv hlediska chatrným potvrzováním vlastní totožnosti, individuality a jistoty. Existuje mnoho druhů rétoriky: rétorika autority a rétorika požitkářská, rétorika umělecká nebo filozofická... ale všem je společná snaha proměnit přítomnost v cosi věčného.

V protikladu k zbabělosti a rétorice Michelstaedter prosazuje odlišný druh cílení, který označuje termínem „přesvědčení“, jehož podstatou je spojení protikladných veličin, energie a klidu, intenzity a vnějškovosti, pohybu a nehybnosti. Michelstaedter nevěří v jednotu vědomí, v identitu já, v kontinuitu vnitřní zkušenosti. Uniknout nenasytnému hladu života znamená rozbit nikdy neukojenou touhu po budoucnosti a považovat každý časový okamžik za už naplněný a ukončený. Uvádí nás tak do způsobu cílení, v němž na jedné straně se situace prosazuje s naléhavou vehemencí, před níž nelze uniknout, na druhé straně nevyvolává pasivní rezignaci, nýbrž silně emotivní a citové stavy, jež mají právo na úphnou autonomii a soběstačnost. Na jedné straně není možno žádat, co nemůže být dáno, na druhé právě tento sestup do propasti vlastní nedostatečnosti dává vzniknout mimořádně intenzivnímu pocitu, jež Michelstaedter definuje jako „zapálit se“.

Dojem jiskřivě nenucenosti číší ze Šklovského díla *Teorie prózy*.²⁹ Zkušenost odlišnosti se v něm projevuje jako *ozvláštnění (ostranenie)*.³⁰ To spočívá v přenesení předmětu z obvyklého způsobu vnímání do polohy vnímání nového, neočekávaného a překvapujícího. Proti slepotě a hluchotě běžného života Šklovskij zdůrazňuje význam údivu. Věci kolem nás mjejí, jako by byly zabaleny. Úkolem umění je, abychom je vnímali, jako bychom je viděli poprvé. Umění je podobné erotismu, který rovněž čerpá z alegorie, z nespojitosti a z „nepodobnosti podobného“. Autor tak popisuje zkušenost blázkou zkušenosti Freudové a Wittgensteinové: aspekty života tradičně pokládáné za bezvýznamné nabývají zásadního významu a naopak, obvyklé asociace se ukazují jako zcela neúčinné; opakem ozvláštnění je ztotožnění. Unikáme mu pomocí taktiky, která se podobá „tahu koněm“ v šachové hře;³¹ kůň není svobodný, pohybuje se podle zvláštního pravidla – přímá cesta je mu zakázána.

Francouzští spisovatelé Georges Bataille (1897–1962), Maurice Blanchot (narozen 1907) a Pierre Klossowski (narozen 1905) skládají trojici dobrodružných průzkumníků citění odlišného; ve svých eseích, povídkách a románech prošli a probádali neznámá území senzibility a afektivní a své objevy převešli do teoretického jazyka.

Bataille soudí, že Hegel podřadil negativní historické pozitivité, jež ho transcenduje, a tím ruší. On sám proto požaduje autonomní existenci negativního „bez použití“, neotřetitelného a svrchovaného, které se projevuje v nahodilosti zrození a smrti, v odhalení vlastní konečnosti, ve smíchu, v erotismu, v poezii a v umění. Všechny tyto zkušenosti vrhají člověka mimo sebe a zbavují ho poddanství práce a vědění; důležité na nich nejsou nároky a potřeby subjektu, uvězněného ve svých poznávacích a morálních jistotách, nýbrž *exces* proudu energie, jež se přenáší jako vichřice.

Mezi poezií a negativním existuje hluboký vztah. Básnické slovo (a umělecké dílo obecně) se jako takové vymezuje právě odmítnutím pozitivního a servitivního jazyka ekonomiky a logiky. Je osvobozeno od utilitářních a projektových záměrů, takže může být definováno jako „perverze“ a „obětování“ slov. Poezie ničí věci, které jmenuje, a umožňuje vstup do neznáma, do nevědění; je podobná stavům menšiny; tenká vazba ji spojuje s různými projevy negativního v logice (nesmyslem, antinomii), morálce (zlem), ekonomii (ztrátou, vydáním), právu (zločinem), psychologii (dětstvím, šílenstvím), fyzice (smrtí). Studie obsažené ve svazku *Literatura a zlo*,³² věnované různým básníkům a spisovatelům považovaným z tohoto hlediska za příkladné, poukazují na význam osudů, které se naplily ve znamení transgrese.

Ještě radikálnější než poezie a umění ve sledování negativního je erotismus, jež Bataille znázorňuje jako pravou zkušenost *supererogity*.³³ Je třeba ho odlišit od čiré sexuality; erotismus je totiž psychická činnost spjatá se zkušeností negativního a násilí. Vyznačuje přechod od animálnosti k lidskosti; zatímco totiž zvíře žije v souladu s přírodním instinktem, člověk se konstituuje jako lidská bytost v konfliktu mezi prací a hrout, vážností a smíchem, tabu a transgresí. Erotismus je rozporná zkušenost zákalu a jeho porušení; pozastavuje zákal, aniž ho odstraní, a proto nemůže nikdy nabýt povahy návratu k přírodě či obnovy pozitivního celku.

Podle Maurice Blanchota to, čím se vyznačuje mezní zkušenost není negativní, nýbrž neutrální. Nelze ji zredukovat na jednotu ani na dualitu, na přítomnost ani na nepřítomnost. Jejím prostorem je mezi (*entre-deux*). Nemůže být přisouzena ani jedinci, ani vědomí, protože právě implikuje rozklad obou. Není něčím zkušeností, nýbrž vstupem umírajícího já do prostoru, v němž umíraje neumírá jako „já“, v první osobě. Tento prostor je prostor hierarchního psaní,³⁴ toto psaní se ztotožňuje s neutrem, neboť je jediným jazykem, jenž dáváje v sázku sám sebe, vytváří ve svém nitru vztah ne totožnosti ani jinakosti, nýbrž nekonečné odlišnosti.³⁵ Literární psaní odkazem na sebe sama pozastavuje smysl toho, co říká; netvrdí ani nepírá, nýbrž zakládá neutrální prostředí, které si nevšímá autora ani čtenáře. Literatura se konečností ustavuje i destrukuje sebetázáním po své vlastní povaze.

Odlisné opakování je problémem Pierra Klossowského, jemuž vděčíme za filosofické vypracování pojmu *simulakrum*. Představuje cosi, co nelze převést ani na skutečnost, ani na zdání. Věci jsou ve své podstatě kopiemi vzoru, který nikdy neexistoval; zkušenost je vždycky opakováním, věcným návratem, jenž ruší totožnost skutečného a zbavuje historii jakéhokoliv významu či směru.³⁶ V souvislosti s tím je možný jen *amor fati*, jak už usuzoval Nietzsche;³⁷ nejde o zvnitřnění slepé a neznámé potřeby, nýbrž naopak o ztrátu totožnosti a maximální zvnějšnění, jež člověka vede k tomu, aby se rozhodl pro existenci světa, jehož jediným cílem je být tím, čím je. Na druhé straně věcný návrat není skutečnou teorií, nýbrž spíše zkouškou, již musí filosof projít. Ten je *Versucher* ve dvojném významu toho slova, jako experimentátor a pokušitel. Ve svém díle Klossowski otvírá závratné a neslychané perspektivy také v rámci sexuálního citění. V textu *Živý peněz*³⁸ pátá po tom, co by znamenalo chápat tělo ne jako zboží (jak k tomu banálně dochází při prostituci), nýbrž jako peníze.

Ještě smělější mezní zkušenosti a ještě vyhraněnější průzkumy negativního, než tomu bylo u Bataille, Blanchota a Klossowského, obsahují úvahy italského filosofa Luigio Pareyona (1918–1991). Tento autor počítých děl o estetice³⁹ se v poslední fázi svého života vzdaluje od akademické estetiky a do středu své meditace,⁴⁰ jejíž kořeny sahají ke studiu konfliktu, duplicity a odlišnosti, klade problém zla. Převrací klasický protiklad ateistických a svobodomyšlných „sliných duchů“ a zbožných a oddaných „krásných duší“. Podle něho nám současná společnost poskytuje příklady nihilismu umírněného ve své klidné a skromné spokojenosti. No-

*Epikur
Credul*

vou „krásnou duši“ je ateista, nihilista zcela smířený se životem, přívětivý a společenský. Pod zdáním bezohlednosti skrývá potřebu pokojného a pohodlného života, jež je na opačném pólu než výzva a riziko, to jest filosofie. Podstatným rysem skutečnosti je Pareysonovi její nekonceptuálnost, její bytí zcela odlišné od myšlení; čistá existence prosazuje svou přítomnost a vyvolává neustálé zděšení, jež můžeme definovat jako *úžas rozumu*. Ten, kdo mu podlehl, se jeví jako uhranutý a posedlý cizí silou. Toto duševní rozpoložení není bez podobnosti s odevzdáním obsazeným v naslouchání bytí, o němž hovoří Heidegger, či s mezní zkušeností Blanchotovou. Pareyson však přikládá obrovský význam utrpení. Bolest a zlo jsou natolik propastné, až se zdá, že nemohou být obsaženy ve vízi vyrovnaného přijetí a zbožného soucítí. Odmítá metafyzické ztotožnění Boha, dobra a bytí. Bůh podle něho není jenom pozitivnost, není pozitivnost kompaktní, zaokrouhlená na sebe samu, nehýbná ve své uzavřené totožnosti. V Bohu zůstává přítomno zlo, jež může být kdykoli probuzeno. Při popisu tohoto probuzení jako třesění zrady, zběsilosti sebezničení, vzepětí destrukce, dekreace, „rozvrát“ se Pareyson uchyluje k vrchovatě účinnému a vášnivému vyjadřování. Vedle „smělého projevu“ teologického typu rozvíjí stejně „smělý“ projev antropologický, jenž se týká v lidské zkušenosti neuvěřitelné současné přítomnosti bolesti a radosti, utrpení a rozkoše, trýzně a potěšení. Uvádí nás tak do cílení skutečně krajního, otvírající nám obzory, v nichž chlad a teatrálnost, odeprání a očekávání, podrobení a odplata, ponížení a znovuzrození jsou nerozlučně spjatý.

Sexuální citění a odlišnost

Francouzský psychoanalytik Jacques Lacan (1901–1981) filosofickou problematiku odlišnosti explicitně přenesl do studia sexuality. Mezi sexuálním citěním muže, jež se vyznačuje falickým potěšením, a sexuálním citěním ženy, jež se projevuje jako vztah k Jinému, o němž však ani ten, kdo její zakouší, nedokáže nic říci, existuje výrazná asymetrie.⁴¹ Proto je hlu-bokým omylem představovat si pohlavní styk jako dosažení jednoty; mužské a ženské pohlaví vůbec nejsou komplementární a vzájemně souznějící; estetické paradigma harmonie je mystifikace. Mužská rozkoš, chápaná jako aktivita, a rozkoš ženská, považovaná za otevření se něčemu naprosto Jinému, se nikdy nesečkají. Pohlavní styk je bezvýhodná slepá ulička. Na

těchto úvahách Lacan staví nový výklad středověké kurtoazní lásky, jež se ukazuje jako rafinovaný způsob, jak nahradit absenci pohlavního styku, předtírajíc, že mu brání sami partneři! Neméně zajímavé jsou jeho úvahy o krásnu, na němž zdůrazňuje jeho dvojí povahu, jež zakazuje žádost a zároveň podněcuje násilnost.⁴²

Symetrie mezi mužským a ženským neexistuje ani podle belgické filosofky Luce Irigarayové (narozena 1932). Podle jejího názoru není možno ženskou sexualitu redukovat na identitu. Proto o ní nelze náležitě uvažovat, dokud filosofie zůstává v zajetí metafyzických kategorií. Irigarayová prostřednictvím jemných analýz dokazuje, že těmto kategoriím odpovídá falokratická myšlenková struktura, pro niž žena není pojímána autonomně, nýbrž ve své podřízenosti mužovi.⁴³ Přece však můžeme vyslovit hypotézu citění odlišnosti, které by patřilo jak k mužské, tak ženské zkušenosti: je pevně zakotveno v obdivu před nepoznatelem, před druhým jedincem, jenž je opačného pohlaví. Právě tato stránka sexuality je bližší umění a estetice. Vymyká se tak majetnické logice a redukcionismu metafyziky. Obdiv respektuje a povyšuje odlišnost, protože mezi mužstvím a ženstvím udržuje volný a přitažlivý prostor. Podle Irigarayové by tento prostor mohl být považován za neutrum, pokud by však byl schopen přivítat příchod odlišnosti.⁴⁴

Dekonstrukce estetiky: nechtutné

Problematiku protikladu, jinakosti a odlišnosti promýšlel s neutuchající houževnatostí francouzský filosof Jacques Derrida (narozen 1930), autor díla *O gramatologii*.⁴⁵ V této práci vytýká západní filosofické tradici, že považovala psaní za podřízené řeči, *logos*, jež je pokládána za počátek pravdy; ostatně jí byl přiznán vztah bytostné blízkosti k duši. Ve srovnání s hlasem, *phoné*, vyjadřovalo psaní jako úpadek směrem k vnějškovosti znaku. Text, chápaný jako předivo znaků, je zkrátka vědycky druhořadý, poněvadž mu předchází pravda nebo význam už stanovený v *logos*. „Gramatologie“ se proto na první pohled jeví jako požadavek přednosti pro psaní proti logocentrismu západní filosofie. Nejde však o to, obrátit vzájemnou závislost ani mít námitky vůči fonologismu při zachování běžných pojmů slovo a písmo, ale důsledně hájit alternativu k logice totožnosti a k dialektice, jak ji nastolili Freud a Heidegger.

Tento záměr se projevuje v neúnavné práci na *dekonstrukci* filosofie a předmětem dekonstrukce je jakožto součást filosofie také estetika. Derida například podrobuje zkoušce kantovský pojem vkusu. Co znamená dekonstruovat vkus? Především vymezit opak vkusu.⁴⁶ Kant ovšem připouští možnost některých negativních libostí; to je právě příklad vzněšeného, jež je proti zájmu smysli. Avšak vzněšené je spojeno s idealizující zkoušeností, v níž je negativní rozměr zcela sublimován a překonán. Totéž platí pro ukazování zla, jež může být asimlováno a očištěno uměním. Podle Kanta nemůže estetika asimlovat jedinou dimenzi – *nechutné*. Není to negativní hodnota vyčleněná z umění; nechutné se tedy zdá být nepředstavitelné a nepojmenovatelné, úplně odlišné, jiné, vyvázané ze systému. Přesto má zkoušenost nechutného ještě jakýsi vztah k libosti; například zvracení přináší úlevu tím, že se něčeho odporného zbavujeme. Vyplyvá z toho tedy, že logocentrismus je natolik mocný, že přijme a obsáhne i zvracení? Není možné vystoupit z logiky totožnosti a z logiky dialektického protikladu? Abychom našli odpověď na tuto otázku, je patrné nutné přejít od estetiky k antropologii, to jest od apriorního a formálního uvažování o cítění k uvažování empirickému. Kant právě v *Antropologii* zkoumá lidské smysly, rozlišuje mezi smysly objektivními (sluch, zrak, hmat) a smysly subjektivními (chut a čich). Možná u posledního z těchto smyslů se můžeme setkat s něčím nechutnějším, než je zvracení, s něčím nepředstavitelným, nepojmenovatelným, nepochopitelným, nepřizpůsobitelným, obscénním, něčím, kde se hierarchizující autorita logocentrismu nemůže projevit. Dýchání vskutku – soudí Kant – skrze plíce přináší hlubší a niternější pořízení než jídlo. Proto právě čich umožňuje zkoušenost ještě nechtutnější než nechutné; čich je zástupce, náhradník, záloha nechutného, je to zdvojené nechutné. Jinými slovy odlišného můžeme dosáhnout ne prostřednictvím protikladu (to by znamenalo opětovný pád do dialektiky), nýbrž prostřednictvím zdvojení, opakování, simulakra! Ani největší protiklad není dostatečně odlišný od toho, čemu je protikladem; pouze simulakrum, pouze zopakování největšího protikladu může dosáhnout odlišnosti.

Na tomto místě se vnučuje takřka závěrečná poznámka. U dvou posledních myslitelů, Irigarayové a Derridy, jsme svědky posunu z oblasti psychologického a fenomenologického do oblasti empirického a fyziologického: Ženské a nechutné (vlastně odlišnost ženského a zástupce nechutného) jsou pojmy, k nimž se nedá dospět výlučně myšlením a jednáním; vyžadují

jí *cítění*, přesněji cítění, které by nezůstávalo jako kantovský cit, hegelovský *pathos*, bergsonovský élan vital, Rieglovo umělecké cítění, croceovská intuíce nebo blochovská utopie v rovině idealizující duchovosti. Vyžadují cítění zlovestné a odlišné, vyzářující a ozvláštňující, jež nelze zařadit pod klidnou harmonii krásné estetické duše. Ani toto vše ještě nestačí, protože stále zůstáváme v rovině psychologické a fenomenologické. Irigarayová a Derida nám naopak popisují cítění, které je vepsáno ve vnějšíkovosti, již nelze zredukovat na ducha, v záhybech ženského pohlaví či v plících sklípčích, v nevyсловitelném psaní či v technické protěze, v chemické látce či v nesrozumitelné rituálnosti, tedy ve „věcech, které cítí“. U obou tak cítění odlišnosti prodělává *fyziologický obrat*, po jehož dosahu a významu se můžeme tázat. Připoujme se k dalším čtyřem obrátům, o nichž jsme se již zmínili (politickému, mediálnímu, skeptickému a komunikativnímu); ve skutečnosti se k nim jen nepřipoujme, nýbrž je přetváří v cosi, co ještě neznáme a na čem někteří tvůrci a tvůrkyně teorií v různých částech světa většinou nezávisle jeden na druhém pracují. Zde ovšem je můj úkol historika téměř u konce.

Schizoanalýza a blokováni pocitů

Francouzští myslitelé Gilles Deleuze (1925–1995) a Félix Guattari (1930–1992) jsou autory rozsáhlého díla *Kapitalismus a schizofrenie*, rozděleného do dvou dílů, *Ani-Ödipus*⁴⁷ a *Tisíc rovin*⁴⁸, jež může být považováno za *summu* všech estetických koncepcí 20. století. Ve schématu načrtnutém zásadním protikladem mezi paranoiou, spjatou s logikou kapitalismu a s potvrzením totožnosti, a schizofrenií, která má spojitost s emancipačním hnutím a s probuzením multiplicity, jsou přehodnocovány všechny čtyři hlavní linie estetiky: pojmy život, forma, poznání a čím jsou podobeny důkladné revizi. Současně Deleuze a Guattari se zabývají čtyřmi obraty (politickým, mediálním, skeptickým a komunikativním), které poznamenaly estetický vývoj druhé poloviny století.

Nejvýznamnější aspekt jejich úvah se však přece týká cítění, jehož de-subjektivaci postupně sledují a prosazují ve všech oblastech. To ovšem Deleuze a Guattariho nepřivádí k rozkladným a chaotickým závěrům. V jejich posledním díle *Co je to filosofie?*⁴⁹ je problém vztahu mezi cítěním a uměním vyložen velmi jasně a názorně. Zejména je třeba odlišit subjek-

ktivní a osobní rozměr citění, projevující se ve vnímání a v citění, od roz-
měnu desubjektivovaného a neosobního, jenž se shlukuje do věmů a citů.
Ty pak přesahují jak subjekt, tak objekt a může jich být dosaženo jenom
jako autonomních a soběstačných jsoncen, která už nejsou nic dlužná těm,
kdo je zakusili – jsou ne-lidským stáváním se lidského bytí. Vjemy a city
otevřítelji oblasti smyslové a citové nerozlišitelnosti mezi věcmi, zvířaty
a osobami, oblastí rovnikové nebo ledové, jež se vymykají stanovení dru-
hů, pohlaví, řádu i říší. Při upevňování a udržování těchto jsoncen hraji
podstatnou roli umělecká díla; slouží přímo jako *bloky* pocitů, které jsou
výzvou pomýjivosti života a předávají se na způsob památek budoucím ge-
neracím. Podle Deleuze a Guattarho umění musí být odlišeno jak od filo-
sofie, členěné do pojmů, tak od vědy, jež se rozvíjí podle funkcí. Přesto
však tři různé roviny umění, filosofie a vědy dojdou svého spojení v moz-
ku. A tak konečniců také ony naznačují obrat z oblasti psychologického a fe-
nomenologického do oblasti fyziologického.

Poznámky

1. „Esthetika“ pochází z řeckého slova *aisthesis*, jež znamená pocit, vjem.
2. Stejně jako se hovoří o „politickém“ odlišném od politiky či „ekonomickém“ odlišném od ekono-
mie, tak i zde citíme potřebu odlišit „estetické“ od estetiky, to jest uchopit podstatu jevu, a to
nezavisle na existenci celého souboru homogeních textů, na něž bychom se odvolávali. Srv.
M. Perinola, *Dall'estetico al superestetico*, in: Rivista di Estetica, 1983, č. 14-15, (přetišeno
v Prasa diretta. Estetica e politica, Venezia 1986).
3. Například anglický psycholog Edward Bullough ve své studii „Psychical Distance“ as a Factor
in Art and an Aesthetic Principle (1912), in: Aesthetics: Lectures and Essays, ed. E. Wilkinson,
Stanford 1957, soudí, že estetický citi znamená mít zkušenost s psychologickou distancí od prakti-
kého já, zaměstnaného svými potřebami a plány, (čes. „Psychická distance“ jako faktor v umě-
ní a estetický princip. Estetika XXXII, č. 1, 1995, 10-30). Atřiky nejsou zrušeny, jsou jen sus-
pendovány. Rovněž německý estetik Max Dessoir ve svém díle *Aesthetik und allgemeine
Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1923, zastává názor, že charakteristickými rysy estetického posto-
je je na jedné straně odstup od konstantního spojení osobních zkušeností a vyloučení touty, na
druhé straně bohatství psychologické činnosti bez zábran a splýnutí s empirickou jednotou
předmětů. Tím je vynecháno něco z úplnosti života, ale toto něco je takového druhu, že jeho ab-
senci považujeme za klad.
4. S. Freud, *Der Witz und Seine Beziehung zum Unbewussten* (1905), in: *Gesammelte Werke*
(=GW), Frankfurt a. M. 1960-1968, sv. VI, (čes. *Vtip a jeho vztah k nevědomí*, in: *Totem a ta-
bu*, Praha 1991).
5. Srv. též S. Freud, *Der Humor* (1927), in: GW, sv. XIV.
6. Id., *Selbstdarstellung* (1924), in: GW, sv. XIV.
7. Id., *Der Dichter und das Phantastieren* (1907), in: GW, sv. VII, (čes. *Básník a vytváření fanta-
zie*, in: *Sebrané spisy*, sv. 7, Psychoanalytické nakladatelství, Praha 1999).

8. Id., *Das Unheimliche* (1919), in: GW, sv. XII.
9. M. Heidegger, Nietzsche, Pfullingen 1961, sv. I, I. *Der Wille zur Macht als Kunst* (1936-37).
10. Id., *Hölderlins Hymnen „Germanien“ und „Der Rhein“* (1934-35), Frankfurt a. M. 1980.
11. Id., *Brief über den Humanismus* (1946), in: Wegmarken, Frankfurt a. M. 1976, (čes. *O huma-
nismu*, Jéžek, Rychnov nad katežnou 2000).
12. Id., *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1936), in: Holzwege, Frankfurt a. M. 1950, (čes. *Zrození
uměleckého díla*, in: *Orientece* 1968, č. 5-6, Orientece 1969, č. 1).
13. Id., *Gelassenheit*, Pfullingen 1959.
14. Id., „... dichterisch wohnet der Mensch“, in: *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen 1954, (čes.
Básnický bydlí člověk, Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, Praha 1993).
15. Id., *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen 1959.
16. L. Wittgenstein, *Lectures on Aesthetics* (1938), in: *Lectures and Conversations on Aesthetics*,
Psychology and Religious Belief (opisy prací), Oxford 1966.
17. Id., *Philosophische Untersuchungen*, Oxford 1953 (posmrtně), (čes. *Filosofické zkoumání*, Fi-
losofia, Praha 1998).
18. Ibidem, § 284, (O. c.).
19. Ibidem, § 420, (O. c.).
20. Id., *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie*, Oxford 1980 (posmrtně), I § 257.
21. Ibidem, II § 88.
22. Ibidem, § 507.
23. Id., *Philosophischen Untersuchungen*, cit. II, XI, (čes. *Filosofické zkoumání*, Filosofia, Praha 1998).
24. W. Benjamin, *Das Passagen-Werk* (posmrtně), Frankfurt a. M. 1982.
25. Ibidem, B 9, 2. Srv. též M. Perinola, *Il sex appeal dell'inorganico*, Torino 1996.
26. Id., *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlin 1928, (čes. *Původ německé truchlohy*, in:
Dílo a jeho zdroj, Odeon, Praha 1979).
27. Id., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), Frankfurt
a. M. 1963, (čes. W. Benjamin, *Umělecké dílo v době své technické reprodukovatelnosti*, in: *Dí-
lo a jeho zdroj*, Odeon, Praha 1979).
28. C. Michelstaedter, *La persuasione e la retorica* (1913, posmrtně), in: *Opere*, Firenze 1958.
29. V. Šklovskij, *O teorii prozy*, 1925, (čes. *Theorie prózy*, Melantrich, Praha 1948).
30. Německý *Verfremdung*. Bertolt Brecht z něho učinil základ své divadelní poetiky, Srv. S. Mi-
chell, *From Shklovskij to Brecht*, in: Screen, 15, 2 (léto 1974).
31. V. Šklovskij, *Chod konjů*, 1923.
32. G. Baralle, *La littérature et le mal* (1957), in: *Oeuvres complètes*, Paris 1970-88, sv. IX.
33. Id., *L'erotisme* (1957), in: *Oeuvres complètes*, cit., sv. X, (čes. *Erotismus*, Vývarné umění,
č. 4, 1993, 73-76).
34. M. Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris 1955, (čes. *Literární prostor*, Herrmann & synové,
Praha 1999).
35. Id., *Entreten injuní*, Paris 1969.
36. P. Klossowski, *Un si funeste désir*, Paris 1963.
37. Id., Nietzsche et le cercle vicieux, Paris 1969.
38. Id., *La montate vivante*, Paris 1970.
39. L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Torino 1954, a *L'estetica e i suoi problemi*, Mi-
lano 1961.
40. Id., *Ontologia della libertà. Il male e la sofferenza* (posmrtně), Torino 1995.
41. J. Lacan, *Le séminaire. Livre XX. Encore* (1972-73), Paris 1975.
42. Id., *Le séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse* (1959-60), Paris 1986.
43. L. Irigaray, *Speculum. De l'autre femme*, Paris 1974, a *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris 1977.
44. Id., *Ethique de la différence sexuelle*, Paris 1985.
45. J. Derrida, *De la grammatologie*, Paris 1967, (slov. *Grammatológia*, Archa, Bratislava 1999).

- ⁴⁶ Id., *Economimesis*, in: *Mimesis des articulations*, Paris 1975.
⁴⁷ G. Deleuze – F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. L'anti-Œdipe*, Paris 1972.
⁴⁸ Id., *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris 1980.
⁴⁹ Id., *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris 1991.

Bibliografie

Obecná bibliografie k estetice 20. století

- Dějiny estetiky 20. století*. Pro studium estetiky první poloviny 20. století je nejvhodnějším dílem G. MORRUPURGO-TAGLIABUE: *L'esthétique contemporaine. Une enquête*. Miláno 1960. Bohužel nebylo nikdy doplněno. Mámoto uvádíme: R. BAYER: *L'esthétique mondiale au XX siècle*. Paris 1960; E. MIGLIORINI: *L'estetica contemporanea*. Firenze 1980; G. MARCHIANÒ (ed.): *Le grandi correnti dell'estetica novecentesca*. Miláno 1991. Oddílky věnované estetice 20. století jsou mimoto obsaženy v obecnějších dílech, z nichž uvádíme: sborník *Momenti e problemi di storia dell'estetica*. Miláno 1959–61; M. DUFRENNÉ – D. FORMAGGIO: *Trattato di estetica*, díl I *Storia*. Miláno 1981; S. GIOVONE: *Storia dell'estetica*. Roma–Bari 1988. Téměř výlučně o 20. století pojednává druhá část sborníku *Historia de las ideas y de la teoría artística contemporánea*, ed. V. BOZAL, Madrid 1996. Velmi užitečný je konečně esej G. CARCHI: *La ricerca estetica dal 1970 alla metà degli anni Novanta*. In: L. Geymonat, *Storia del pensiero filosofico e scientifico*, díl IX, Miláno 1996.
- Slovníky estetiky*: Užitečné jsou: A. SOURIAU (ed.): *Vocabulaire d'Esthétique*. Paris 1990; W. HENCKMANN – K. LOTTER: *Lexicon der Aesthetik*. München 1992; D. COOPER: *A Companion to Aesthetics*. Oxford 1992. Hesla týkající se estetiky 20. století jsou mimoto ve filosofických slovnících, z nichž uvádíme: J. RITTER (ed.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Basel–Stuttgart 1971.
- Antologie*: Výlučně 20. století pojednávají: S. GIOVONE: *Estetica e poetica del Novecento*. Torino 1973; E. FUBINI: *L'estetica contemporanea*. Torino 1976; L. ROSSI: *Situazione dell'estetica in Italia*. Torino 1976; R. RUSCHI: *Estetica tedesca oggi*. Miláno 1986. Dvacátému století je věnován téměř celý druhý díl S. ZECCHI – E. FRANZINI: *Storia dell'estetica. Antologia di testi*. Bologna 1995.

Bibliografie k pojednané problematice

Výčet literatury základní důležitosti, jež dovoluje celkové vidění problematiky, osobnosti a spisů včetně sekundární bibliografie, jakož i specifická díla o otázkách, na něž hledá estetika odpovědi.