

Právě proto, že šeredné je výraz pro intenzivnější kvalitu estetického záporu, jak nás o tom předsvědčuje prvotní význam slova šeredný, česká estetika v minulosti zvolila pro pojmenování estetické kategorie *šeredno* (s výjimkou V. Nebeského). V době, kdy se ustavovala česká estetická terminologie, bylo běžné považovat opačný konec škály estetická především za nejzazší *protiklad krásna*. Také proto bylo šeredno vhodnější než ošklivo. Dnes však teoretické interpretace této kategorie po dlouhý čas opomíjené, mezi nimi i zde předkládané francouzské texty, prvordáří význam protikladnosti krásna a oškliva relativizují.

Aniž bychom chtěli uzavřít otázku vhodnosti oškliva či šeredna, upozorníme, že zde jsme zvolili výhradně méně intenzivní, ale významově a lexikálně bohatší ošklivo, ošklivé, ošklivost mj. také proto, že tyto české výrazy jsou ekvivalentní francouzským *laid*, *la laideur*, *le laid*.

^{III} K morálnímu významovému odstínu odkazuje Machkův etymologický výklad českého slova ošklivý: chodské vůřklivý a moravské ořklivý odkazuje na základ v řici. „Za předpokladu, že ř je původní,“ píše Machek, pak „ořklivý byl ten, kdo je obřikán, pomlouván, očeřován: lidské řeči (pomluvy) jsou schopny člověka zohyzdit v očích jiných lidí“ (Machek, Václav, *Etymologický slovník jazyka českého*, Praha, Academia 1968, s. 421). Adjektivu šeredný (odvozeno od škaredý) je významově blízké moravské šeredit, které znamená špiřit, pomlouvat (tamtéž, s. 605).

Oba užívané výrazy pro nehezké – ošklivé a šeredné, mají významem blízko k nepříjemnému (protivnému), nebezpečnému, neslušnému. Nenacházíme však význam hrůzy, strachu, leč by se nebezpečné mohlo vystupňovat až k hrůznému a strach budícímu, a ovšem i v češtině říkáme: „Ošklivý, až jde z něho strach.“

Čeština nabízí další výrazy pro příbuzné nebo totožné kvality estetického záporu. Např. ohava znamená netvora, obludu, (velmi) ošklivého člověka, ale i potupu a ponížení, morální významy, s nimiž jsme se setkali u předešlých výrazů. Ohavnost znamená ohavné jednání či čin a k archaickým výrazům ohavnosti řadí Příruční slovník jazyka českého i význam mít něco v *nenávisti*.

^{IV} Ve svém textu, v popise k ilustraci, Baldine Saint Gironsová odkazuje ještě na Rembrandtův obraz *Únos Ganymeda* (1635), který interpretuje jako jistou karikaturu vznešenějšího Correggiova podání téhož námětu. Rembrandt tu Ganymeda, Diova vyvolence, zachytil jako otlýlé, pláčem zošklivělé a úzkostí močící batole atd.

^V K následujícímu citátu jsme využili skvěle přeložených Rousseauových Vyznání od Ludka Kulty. Po konzultaci s Baldine Saint Gironsovou, která se ve svém textu zaměřuje na určitý detail Rousseauova zážitku, jsme si dovolili překladatelův „šikmý prs“ nahradit „deformovanou bradavkou“, přesněji by bylo dokonce vpadlou či zapadlou bradavkou (le téton borgne).

^{VI} Pellisson, jenž dal podnět ke vzniku rčení, byl historiografem Ludvíka XIV. a členem Francouzské akademie. Kant v *Antropologii* (Vrin, 1994, s. 145) konstatuje, že muži, o nichž tak ženy – příslušnou záměnou jména – prohlásily, že „překračují přípustnou mez mužské ošklivosti“, se nijak nezlobili.

Přeloženo z: Saint Girons, Baldine, *Fiat lux. Une philosophie du sublime*. Kapitola II., „Risques de la laideur d un arrachement a la quiétude du beau“, s. 111–153. Paris, Quai Voltaire 1993.

Murielle Gagnebinová: Dějiny ošklivého¹

„Jaký jedinečný zákon ekonomie ovlivnil Boha, že vyvážil suverenitu Dobra skromností jeho vzezření? Všemilující dokonalost a navíc zářící, libozvučná, melodická jako ti serafové Fra Angelica, hrající na violoncella, neškodící nikomu. A naopak nebylo ani nutné, aby bylo zlo rozkošné, vonící a to ostatní... Zlo mohlo být ostatně hořké, tak odporné, až by se člověku chtělo zvracet a vše by pak bylo jednodušší. Učinivši zlo rozkošným, tato zcestná, děsná Prozřetelnost vytvořila komplikaci a problém: neboť krása, jež se klade jako otázka, je vskutku problematická a znepokojuje v témže okamžiku, kdy okouzluje zkoumáním, které nám ukládá, a nevyhnutelným zklamáním, které nám chystá. Kráska, která je hloupá, ksicht, který má jemné způsoby, imbecil, který má zajímavý rukopis, domyšlivý kariérista, který se tváří nezaujatě: hle, jeden z rébusů, který se nám každodenně nabízí. ‚Vypadat‘ – to je skutečně hieroglyf k rozluštění...“

V. Jankélevitch, *Traité des vertus*

Otázka ošklivého byla až dosud málo probírána. Estetická pojednání přistupují k filozofii umění výlučně – nebo téměř výlučně!² – z hlediska krásy! Tážeme se na různá „krásná umění“ (1), na „zkušenost“ z krásy, na její „dialektiku“ (2) nebo na její „úpadek“³ –, zkoumáme „systém“ krásy (3) atd., ale couváme před přístupem k ošklivému. Nebo ještě přesněji: přiblížit se k ošklivému se nám nezdá zajímavé? Je to otázka zvyku? Jsme podmíněni z tohoto hlediska jazykem, který, zdá se, opatřil širokou oblast estetické produkce definitivní etiketou „Krásná umění“? Nebo ještě lépe, nebyla otázka Krásy – neschůdnější než ostatní – dosud uspokojivě zodpovězena? Pravděpodobně to vše dohromady.

„Vztahy estetiky a metafyziky,“ píše R. Bayer, „jsou přesně takové jako vztahy morálky a metafyziky: jedná se o normativní vědu. Problém ošklivého se musí klást jako problém zla; pro estetický optimismus je vše krásné. Je třeba nicméně studovat, proč se klade v estetice problém krásy a v morálce problém zla. Odsuzujeme tvůrce zla, ptáme se, proč vše není dobré, a naopak nás udivuje, že věci bývají krásné neodůvodněně, jen tak“ (4). Takto se zdá být otázka položena. Ale k našemu velkému údivu ji R. Bayer hned opouští. Pro něj je samozřejmostí, že morální filozofie pojednává o *zlu* a estetika o *kráse*. Problémem estetiky je krása. Jak člověk, stvoření nedokonalé a často zvrácené, dokáže vytvořit Krásu? To se klade jako nějaká záhada.

Pravda je, že umělci se zabývali především dosažením Krásy. René Passeron se v roce 1962 vyjádřil těmito slovy: „Bylo by vhodné, kdybychom obraz, nějakou namalovanou věc nazvali ‚předmětem krásy‘?“ (5) Tyto řádky jsou principiální, když si připomeneme, že významná estetická díla Reného Passerona provází neméně zajímavá malířská produkce. Usilovat o dokonalost – formy, syžetu, výrazu nebo dokonce překvapení, na tom nesejde! – je jakoby zákonem většiny umělců. Surrealisté, dadaisté tomuto pravidlu neuniknou. Ostatně ani umělci „popu“ nebo přívrženci „akční malby“. A také obdivovatelé „happeningu“ by s námi souhlasili. Jedni jako druzí hloubali o způsobu, jak pozvednout na úroveň umělecké skutečnosti nebo života jakýkoliv materiál – nebo gesto či chování –, ať byl jakkoliv nevďěčný. Už jen to, že je vytržen z banální skutečnosti šroub, zátko, kohoutek, hrst písku nebo pěst, nabídnut pohledu a vložen do nového kontextu – kontextu fikce (která ostatně není tak vzdálená frašce nebo hře), tyto věci proměňuje. V této zkoušce metamorfózy směřuje umělec rovněž k úspěchu. Nicméně uvnitř krásného díla [či završeného nebo „solidního“ (6) či „vyžadujícího námahu“ (7)] nacházíme často stopy ošklivosti.

Groteskní muži, vulgární ženy, zpusťované městské krajiny: umělci se nebojí přenést na své plátno ošklivé prvky. Rozpuštěny v malířském – literárním, filmovém, divadelním – celku tyto samy o sobě odpuzující⁴ prvky se zabarvují četnými půvaby. A přesto jimi umělec zobrazil ošklivost. Už to by mohlo ospravedlnit problém ošklivého, jehož absenci se podivujeme. Naproti tomu hojná je kritická literatura věnující se „smrti umění“, kýči, umělecké technologii, environmentu jako formám vycházejícím přímo z uměleckého procesu. Desakralizace umění (*Entkünstung*, jak říká Adorno) fascinuje. A tak, aniž bychom reflektovali otázku ošklivého, jsme kuriózně ihned opustili vlastní oblasti umění uvažovaného *stricto sensu*. Tento fakt je signifikantní.

Otázka ošklivosti, téměř nepřítomná v estetických pojednáních, není lépe přijímána ani psychology či etiky. Nejčastěji je odbyta jednou krátkou větou, která je napsána v závěru věnovanému kráse a zdá se být spíše jeho půvabným zakončením.

Je tento problém tak snadný, nebo se naopak otázka ošklivosti zdá tak nebezpečná, že si na ni nikdo netroufne? Když se Passeron otázky dotkne, neriskuje: „Nezajdeme až tak daleko, abychom nastolili otázku ošklivosti v umění,“ píše, „ale není ani jisté, že ošklivá věc je nezdarem krásy věci, ani že ošklivé je nebytí krásy“ (8).

Vidíme, že terén je zatím neprobádaný.⁵

Vzhůru na ošklivo!

Co říká Littrého slovník?

Ošklivé je to, „co se napohled nelíbí pro nějakou vadu tvaru nebo barvy, hovoříme-li o těle a jeho částech“. Zdá se, že v této definici Littré čistě a jednoduše obrátil klasickou scholastickou definici, pro niž *pulchrum est „id cuius ipsa apprehensio placet“* (9). Jestliže krásné jest, co se líbí napohled (*id quod visum placet*), ošklivé je to, co se napohled nelíbí. Ať je tato formulace jakkoliv lakonická, na první pohled se zdá rozumná. Nicméně velmi rychle zjistíme, že problém více zatemňuje, než aby ho osvětlila. Spojit libost se zkušeností krásného a nelibost se zkušeností ošklivého znamená konečnou část problémů odložit. Co je vskutku libost? Už jenom touto otázkou se otvírá nekonečné množství problémů. A představovat si „Krásu naruby“ znamená věnovat se představování zhora niče. „Dutý verbalismus této formule nemůže být vyplněn elegancí výrazu,“ šťastně poznamenává jedna z mála osob kladoucích si tuto otázku (10). Tato příliš široká definice, založená na libosti a nelibosti, se prohřešuje proti přesnosti. Kruh je známý. „*Krásné a ohyzdné*. Nic není závislejší, rceme obmezenější,“ píše Nietzsche, „než naše cítění krásna. Kdo by si je chtěl představit odpoutaným od radosti člověka z člověka, pozbyl by ihned pevné půdy pod nohama. ‚Krásno o sobě‘ není než slovo, ani ne pojem“ (11).

Abychom lépe vyznačili problém a vyhnuli se „omezenému relativismu“, o němž mluví Nietzsche, podívejme se na různé definice ošklivosti, jak je přinesla staletí. Neboť i když podle nás žádná teorie ošklivosti nespátřila světlo světa, pak se tu a tam přece jen setkáme s několika definicemi ošklivého. Tyto definice, vždy chvatné, nejčastěji ostatně vyznačené tečkami na základě jasného stanoviska ke Kráse nebo Umění, jsou spíše názory.

Jestliže chceme nechat vyplýnout na povrch tyto názory předchozích časů, bude se to podobat skládání stavebnice z náhodně posbíraných kousků, v mnoha případech bude luštění podoby ošklivého připomínat luštění filmového negativu. Kupodivu lze tyto „definice“ seřadit do šesti tříd, které představují různá hlediska na skutečnost. Kromě toho každá z těchto kategorií se ukazuje jako silně poplatná době, která ji determinuje – přestože se tu znovu setkáváme s určitými opakováními roztroušenými v toku dějin, nebo naopak zjišťujeme, že i cosi náhle zrozeného má svou prehistorii. Kombinováním obou perspektiv – tematické s chronologickou – se pokusíme načrtnout co možná nejúplnější obraz o posuzování ošklivého. I když se snaží být úplný, bude

tento obraz jenom *obrazem*, tj. *spěšnou a sumární* skicou různých mínění vzta-
hujících se k ošklivému. Naším cílem není ověřit podrobným způsobem
každé estetické hledisko v jeho historickém rozměru – což je předmětem celé
knihy⁶ –, ale spíše rychle vyjmenovat stanoviska k ošklivému, aby se uká-
zala původnost, platnost a přínos naší interpretace.

Ontologické hledisko

Antická filozofie a z určitého pohledu ve svých počátcích i filozofie středo-
věká vyřešily velmi obratně problém ošklivého na základě definice krásného⁷.
Pro tyto filozofy je krása, jejíž pojem je konvertibilní s pojmem aktuálně exi-
stujícího bytí, něčím transcendentálním. Gilson komentuje definici těmito
řádky: „Tato formule znamenala předně, že krása nemá žádnou vlastní sku-
tečnost takového druhu, která by byla mimo bytí. Být krásný, to je být, a být,
to je být krásný. Vše, co je, je krásné právě tím, že je, ošklivé je jenom nedo-
statkem bytí, o němž nelze nic myslet ani vyřknout, pokud nechceme upozornit
na místo ponechané prázdným, protože se mu nedostává skutečnosti“ (12).

Od Platona k Dionýsovi Areopagitovi je tato formulace zákonem. Její zá-
sluha spočívá v tom, že je zcela koherentní. Jestliže se aktuálně existující Bytí
nemůže projevit jinak než svou dobrotou nebo svou krásou, pak zlo stejně
jako ošklivé jsou tudíž jen *mylná zdání*, od nichž je třeba se odpoutat. Svět
je krásný pro toho, kdo mu rozumí *v jeho plnosti*: taková je „pankalická“ vize
univerza. Projevy zla nebo ošklivého tak pocházejí výlučně z nepřiměřeného
rozumového chápání skutečnosti. Jde tedy o to, aby se člověk povznesl k lep-
šímu poznání řádu věcí. Tato pozice se radikalizuje u sv. Augustina (13), pro
něhož z dvojí perspektivy protologie a eschatologie zcela prostě zlo stejně
jako ošklivé neexistují. Jestliže negativní hodnoty mají nicotné podoby, ne-
mohou být metafyzicky přínosné: v důsledku toho jsou zanedbatelné. Oškli-
vost nevyjadřuje nic jiného než ochuzení o krásu. Je „stopou poznamenanou
zklamáním a lítostí“ (14) nad chybějící hodnotou. Ošklivost je pouze onto-
logický nedostatek, *podružné bytí* (15).

Náboženské a mravní hledisko

Je tu třeba uvést paralelně dvě pasáže z *Písma*. V *Genezi* (I, 26) čteme:
„Učiňme člověka, aby byl naším obrazem podle naší podoby“ (16). V *Levi-
tiku* (XXI, 16–24) vyslovuje slovo boží nelítostnou výjimku: „Hospodin dále

mluvil k Mojžíšovi: „Mluv k Áronovi: Když se v pokoleních tvého potom-
stva vyskytne muž, který by měl nějakou vadu, nepřiblíží se, aby přinášel chléb
svého Boha. Nepřiblíží se žádný muž s vadou: nikdo slepý nebo kulhavý nebo
se znetvořenou tváří nebo s některým údem příliš dlouhým, nebo kdo by měl
zlomenou nohu nebo zlomenou ruku, nebo hrbatý nebo zakrnělý nebo se skvr-
nou na oku nebo postižený svrabem nebo lišejem nebo s rozdrčenými var-
laty. Nikdo z potomstva kněze Árona, kdo by měl nějakou vadu, se nepřiblíží,
aby přinášel ohnivé oběti Hospodinovy. Má vadu, nepřiblíží se, aby přinášel
chléb svého Boha. Chléb svého z velesvatých a svatých darů smí jíst. Ale ne-
smí přistupovat k oponě a nepřiblíží se k oltáři, neboť má vadu, aby nezne-
světil prostory mé svatyně. Já jsem Hospodin, já je posvěcuji.“

Mezi člověkem stvořeným Bohem k jeho obrazu – což svědčí o tom, že „Bůh
dává svolení k účasti na své vlastní kráse“ (17) – a člověkem s vadou existuje
celé rozpětí pádu. Ošklivý člověk je člověk, který zrušil svazek s Bohem – ne-
boť tento rozchod, buď osobní, anebo jenom zděděný, je tím symbolický. Je to
člověk, který přestal být odleskem Boha. Zde se otvírá tragická dimenze sa-
tanismu, kdy zlo a ošklivost jsou povýšeny na ontologické skutečnosti.

Na tomto dramatickém místě nemůžeme nepřipomenout řecký původ po-
stavení ošklivého naroveň zlému a krásy naroveň dobrému. Zdá se, že slavný
kalos kagathos – pojem, kde zdraví a ctnost jsou ještě nerozlučitelné – je zde
ještě dokonale aktivní. Vrátime se později k tomuto pojmu v následující ka-
pitole. Prozatím citujme několik stránek z Platona a Cicerona:

Platon, *Ústava* (III, 401a): „A neladnost, nerytmičnost a neharmoničnost
jsou sestry špatné řeči a špatné povahy, kdežto jejich opak jest sourozencem
a napodobováním vlastností opačných,“⁸ a ještě *Zákony* (X, 900c): „Nuže,
snad soudíme, že bytí uměřený a mít rozum náleží dobrosti, ale opak špat-
nosti?“⁹ Tato tradice se udržuje od římského císařství až do středověku, kdy
začíná pojem oscilovat. U Řeků se pád uplatňuje definitivně až do nového
převtělení. U církevních Otců může být člověk stížený nebo jenom zkoušený
démony obrozen Milostí. Znovuzrození ke Kráse je tedy možné. Odtud se
bere ve středověku koexistence dvou přístupů k ošklivému: ontologického
a oslňujícího hlediska některých církevních Otců, kterým se jeví jako střed
Doktríny pneumatologie, a náboženského hlediska, hluboce nasyceného ju-
daismem, orientovaného více k *theologia crucis*.

Cicero jako latinský příklad: „Jestliže tělesná škaredost¹⁰ v nás budí ja-
kýsi odpor, kolik ošklivosti a hnusu musíme pocítovat při pohledu na ducha
zkaženého!“ (18)

Nicméně na rozdíl od helénské vize přikládá tradice judaismu souladu *ošklivosti zla* závažný význam. Ošklivost je hluboce prožívána jako odpuzující a zneuctívající *ontologická realita* – a ne pouze společensky nebezpečná. Je *pozitivním* projevem zla v celé jeho prudkosti. Ostatně slova, která označují ošklivost, jsou výmluvná. V „*aischros*“ (ošklivý) tušíme „*aischune*“ (ostudu) a v „*hässlich*“ (hanebný, ošklivý) máme „*der Hass*“ (hanbu): jako by se určitá etická dimenze ošklivosti svým způsobem vepsala do samého jazyka. Proto Hegel trvá ve své analýze hornoněmeckých mistrů na vlivu čerpaném z pašijových scén. Přání osvětlit nevinnost a dobro Kristovo vede malíře a rytce k užití kontrastu a ke zdůraznění mrzké hanebnosti lotra po levici stejně jako nepřátelských vojáků. Činí to, vysvětluje Hegel, „s velkou silou charakterizace oněch ošklivých a nestvůrných stránek, které odpovídají zkaženosti srdce jako její vnější formy“ (19). Právě s touto optikou píše také důrazně P. Jevdokimov:

„Strašná ošklivost na hranicích ďábelskosti je zatměním obsahu, čistě formálním, ne zdáním mrtvolné nebo monstrózní formy, nebo lživé a parazitující, podvodné, jejíž maska zakrývá obsah, ontologickou zvrácenost, neshodu, nepodobnost, neřešitelnost, peklo a nicotu...“ (20).

Takže samotný Duch nebo Slovo se zjevuje jako „světlo, přicházející do světa, které osvětluje každého člověka“ (21) a podle sv. Simeona „přemění ve světlo ty, které osvětluje“ (22). Naopak všimněme si pozorně faktu, že podle tohoto hlediska nestačí být krásným, abychom byli nutně dobrými. „Je-li pravda vždy krásná, krása není vždy pravdivá“ (23). Tak často existuje i perfidní krása. „Nejen samotný Bůh se odívá krásou, zlo ho napodobuje a činí krásu hluboce ambivalentní“ (24). V tomto smyslu je nutno rozumět Dostojevského vysvětlení v *Idiotovi*, když kníže Myškin vykřikuje „krása spasí svět“ (25). V žádném případě se zde nejedná o *tvrzení* Dostojevského. Jakožto výzva a přání není zajisté věta Lva Nikolajeviče krédem Dostojevského: ostatně jinak by ji Dostojevskij nikdy nepřisoudil knížeti! Dostojevskij není Leontjev¹¹ (26). Ale krása nás klame...

Racionální hledisko

„... Často krásný nepořádek je účinkem umění,“ píše Boileau, nebo ještě: „Není vůbec hada ani strašlivého netvora, který by se prostřednictvím uměleckého zpodobení nemohl zalíbit očím“ (27). Pro 17. století je krása všeobecně kromě rozmanitosti a potěšení projevem určitého *racionálního řádu*. Vždy se jedná o to, vnímat pod třpytivým krunyřem smyslového *inteligibilní*

strukturu, danou proporcemi. Za těchto podmínek je ošklivé srovnatelné s *nepořádkem*, nebo, chcete-li, s *anarchií*. Pro Malebranche¹² stejně jako pro Leibnize jedná Bůh podle svého úsudku. „Tak lze říci,“ píše Leibniz, „že ten, kdo jedná dokonale, se podobá vynikajícímu geometrovi, který dovede nalézt nejlepší řešení nějakého problému; *dovednému architektu, který nejmýhodněji využívá místo a určený stavební pozemek a který nedává stavět nic, co by uráželo oko a co by umenšovalo krásu stavby, dobrému hospodáři, který nakládá se svým majetkem tak, že nic nezůstává zanedbáno a bez užtku; dovednému strojníkovi, který dosahuje zamýšleného účinku nejjednodušším způsobem, jež lze zvolit, učenému spisovateli, který dovede podat co největší obsah na co nejmenším prostoru*“ (28). Z toho vyplývá, že tvorba zrcadlí výsadně logický charakter. Krása je tak srovnatelná s *racionálním*. Jestliže se náhodou ve světě vynoří fenomény ošklivosti nebo, dejme tomu, anarchie,¹³ jsou paradoxně jen důsledkem (velmi druhotným) této neshodovavé vůle po racionalitě. Malebranche i Leibniz zhodnocují princip božské *ekonomie*, který postuluje maximum dosažených účinků při minimu úsilí. Jinak řečeno, oba dva volí za zákon princip „jednoduchosti přístupů“. ¹⁴ Je-li nějaký racionální princip, pak jeho výsledkem je, že integruje „zkrachovalé“ existence: ošklivosti, deformovanosti, obludnosti atd. Toto specifické hledisko 18. století je postojem zvaným „klasický“. Můžeme je sledovat, byť sporadicky, až k řecké antice. Aristoteles analyzuje, jaké barevné harmonie jsou příjemné na pohled, a shrnuje je z hlediska číselných proporcí (29). Neměli bychom také opomíjet četné Platonovy vývody o hudbě a gymnastice, nahlížené jako faktory řádu organizujícího Obec (30). Ale je rovněž možno nalézt ozvěnu tohoto stanoviska v 18. století u myslitele, který jako by byl navzdory svému významu mimo svou dobu. Pro Winckelmanna krása spočívá v harmonii částí, v proporcích, v rovnováze a vyrovnanosti (31), což jsou složky, jak vidíme, stejně tak rozumové jako morální. Značně ovlivněn Platonem a Plotinem, Winckelmann soudí, že krása neodhaluje tajemství hmotné přírody, neboť krásno přijímá svou esenci od nadsmyslového, spirituálního a věčného Bytí (32).

To znamená, že krása se obrací jak k duši, tak k rozumu, či lépe: k svazku jednoho s druhým. Od té doby výraz vášní v takovém pojetí může být jen faktorem nepořádku, přiznáním slabosti a nemožnosti, to znamená: projevem ošklivého. Mimoto co je efemérnějšího než vašeň? „Krása kompozice spočívá v moudrosti, to znamená, že se má podobat shromáždění mravních a moudrých osob, nikoli divokých a vzrušených duchů...“ nebo ještě: „Klid

je stav, který je kráse stejně jako moři nejvlastnější, a zkušenost ukazuje, že nejkrásnější lidé jsou klidného, mravného založení. Pojem vysoké krásy také nemůže vzniknout jinak než v tichém a ode všech jednotlivých jevů oproštěném přemítání duše“ (33).

Anarchický výraz divokých, vášnivých a pomíjejících citů se tak jeví jako přesný protiklad Krásky, jejíž hlavní charakteristikou, necháme-li stranou její racionalitu, je majestátní stálost (34). Z pohledu tohoto bezpodmínečného obdivovatele řeckého umění, „neexpresivního“ par excellence, se stává figura Laokoonta paradigmatickou. Laokoon vskutku nekřičí, ale jenom sténá. To znamená, že utrpení nezošklivuje jeho tvář. Jakkoliv je jeho bolest prudká, Laokoon ji dokáže zvládnout, neboť jeho duše je silná a velká. „Jako mořská hlubina zůstává vždy klidná, byť povrch sebevíc běsnil,“ píše Winckelmann, „tak se ve výrazu řeckých postav zračí při všech vášních velká a vyvážená duše (...) Akce a postoje řeckých soch, které nebyly poznamenány touto moudrostí a byly příliš ohnivé a divoké, upadly do chyby, již staří umělci nazývali *parenthirso*“ (35). Přejímaje za svou antickou teorii, pokládá Winckelmann za ošklivé vše, co závisí na vášních a co tím projevuje nedostatek řádu. Cassirer to shrnuje následujícím způsobem a upřesňuje těmito slovy: „Beztvaré určené k tomu, aby nabylo tvaru a stalo se racionální, je nutně ošklivé tak dlouho, než dospěje k inteligibilnímu, které je zároveň rozumem a formou, – avšak ještě ošklivější je, co již přijalo formu, ale ještě se jí nenechalo zcela proniknout“ (36).

Koncepce ošklivého vytvořená Winckelmannem, jestliže o ní uvažujeme z určitého zorného úhlu, není bez jisté analogie s naší vlastní teorií. Když Winckelmann definuje ošklivost jako zcela pomíjivou a tím bezvýznamnou emergenci vášně, připodobňuje určitým způsobem ošklivost *vpádu temporálního*. Nejde však dále: strašlivý čin času, jeho nepřetržitá práce mu zcela unikají. Neuspořádaný výraz vášně, sama její inkoherece, strhává na sebe pozornost. V jeho očích známka temporálního v žádném okamžiku nepřináší pravdivou a tragickou dimenzi času.

Do klasifikace, kterou se snažíme vnést do soudů pronesených o ošklivém, k hledísku, jež jsme nazvali racionálním, náleží i hegelovská hypotéza, ačkoliv její kontext je zcela jiný. Pro Hegela jako pro jeho žáka Rosenkranze (37) se krásno konstituuje v okamžiku, kdy se Idea (Absolutní duch) objevuje ve smyslovém. Takže *by bylo možné* připodobnit ošklivé k neúspěchu dialektiky (možná přechodnému!) v jejím organickém rozvíjení, nebo chcete-li, k *iracionálnímu*.¹⁵ Ve *Fenomenologii ducha* (38) se ošklivé vynořuje jako

soumrak, který ohlašuje nepřítomnost, lépe: oddělení. Protože je syntéza přistižena při chybě, nedochází k ní, překonání se zpožďuje: smyslové stvrzuje svou roztržku s Ideou. Nastává svítání opuštěnosti.

Karl Wilhelm Ferdinand Solger ve svých *Lekcích z estetiky* z roku 1829, silně inspirovaný Hegelem, definuje ošklivé jako pouhý jev (*die blosse Erscheinung*), který se, namísto aby se spojoval s Ideou a ustavoval tak Krásno, spontánně povyšuje na princip („So kann der menschliche Geist in der gemeinen Erscheinung etwas Wesentliches finden, worin die Erscheinung, von der Idee abgefallen, für sich besteht. Dieses setzt sich als Princip für sich der Schönheit entgegen, und die gemeine Erscheinung wird so das gerade Gegentheil der Idee. Darin besteht das Princip des Hässlichen, welches nicht in Mangelhaftigkeit den Naturgesetzen gegenüber seinen Grund hat. Auch in der ernsthaften Betrachtung der Dinge liegt das Hässliche nicht...“) (39a). Jevové se vydává za něco podstatného, aniž by však participovalo na Ideji. Je v tom jakási uzurpace úrovně, která – kdyby pronikla hlouběji – odhalila by stejně impertinentní jako nebezpečné přivlastnění podstaty. Ošklivé je tak prostě stavěno na roveň *neautentickému* (*ein Scheinprincip*), protože je v základě bez podstaty (odmítá Ideu). („Wenn die Idee in der That fehlt, und die blosse Erscheinung sich für das Wesentliche ausgiebt, dann erscheint das Hässliche...“, s. 101, nebo ještě: „Blosse Zufälligkeit und Zweckwürdigkeit also macht allein das Hässliche aus, sondern dass in so widersprechenden Dingen eine Einheit stattfinden soll, die nur die Idee sein könnte...“, s. 102) (39b). Ošklivé tedy není definováno tím, co mu chybí. Ošklivé, to je zdání *bez ideje*. „Idea, ať už destruktivní nebo podrobená, musí být vždy zjevná. Jakmile zmizela, nezbyvá více než prosté jevení, které nemá nic společného s Krásnem. Ale je možno uvažovat o případu, kdy tyto skutečnosti opuštěné ideou by si vytvořily samy ze sebe falešné bohy a vydávaly by se za světlo božství. Upadlé jevení je pokoušeno démonem pýchy a považuje se za rovnocenné ideji: toto je pak jenom opak Krásky. Takový je princip Oškliva,“ píše hlavní Solgerův francouzský komentátor M. Boucher (40).

Pseudo-princip, tj. ošklivo, má u Solgera též jisté souvislosti s *tělesnou nebo fyzickou* krásou. Vskutku, ve smyslovém světě se nám krása může dát jen na způsob vzpomínky, pouhou reminiscencí (s. 80), neboť umění – oblast krásy – není v žádném případě produktem samotné přírody, ale mnohem spíše lidského vědomí (*ibid.*, s. 109). A tak, tvrdí Solger, krásní lidé jsou obvykle ochuzeni na duchu (s. 80). Pseudo-krása, čistě fyzické kouzlo, nemá tudíž příliš daleko od ošklivosti...

Dále poznamenejme, že kdyby se Kant zabýval estetikou ošklivého, byla by zařazena rovněž do tohoto racionálního oddílu. Ale kupodivu by fungovala jakoby *a contrario*. Kantovskou definici krásy utvářejí čtyři kritéria: bezpojmovost, bezzájmovost, výlučně duchovní charakter a subjektivní univerzalita (41). Přisoudit v důsledku toho účel (pojem, cíl, vjem, užitečnost, přísnou strukturu), který by dokázal jenom zabránit „finalitě bez konce“ posvěcené uměleckým dílem, vede bezpochyby k rozbití krásy, ba ještě radikálněji k opuštění specificky umělecké oblasti.

Tradice racionality bude živá až do symbolismu. Připomeňme slavnou formulaci Maurice Denise: „Mít na paměti, že obraz – dříve než je bitevním koněm, ženským aktem nebo jakýmkoliv příběhem – je ve své podstatě plochým povrchem pokrytým barvami uspořádanými podle určitého řádu“ (42).

Tato myšlenka řádu, organizace, se znovu objevuje tu a tam ve 20. století. Ve *Strukturách uměleckého díla* (43) hovoří E. Souriau o „kosmické struktuře“. Jen potud je umělecké dílo strukturované, pokud nás může „vést k dojmu transcendentna“ (44) odpovídajícímu univerzu popsanému uměleckým dílem samým.

Konečně se zdá, že přívrženci *Gestalt-teorie* rovněž uvažují na základě pojmu struktury (45). Dílo, zároveň jako *Gestalt* (útvár) a *Gestaltung* (tvárování), je chápáno jako matrice smyslu. Pojem uspořádání – ať předvídaného, nebo spontánního – zde ještě převládá.

Jestliže se racionální hledisko jeví jako charakteristické pro 17. století, nepřestává být, tu a tam, méně přítomné v průběhu celé historie. Za mnoha termíny jako: rozum, řád, struktura atd. vnímáme základní problém *Zákona* (toho Zákona, z něhož vychází nutnost zákonů). Vše, co porušuje zákon a otvírá pole *dysnomie*, je automaticky *hrozivé*. Odtud potřeba uzavřít se v poli *eunomie*, považované za uklidňující místo ve vztahu k Zákonu, který zůstává prakticky *nesituovatelný* a *exogenní*.

Racionální cesta založená na hledání nějakého *řádu* – nebo toho, co bychom mohli nazvat „Zákon“ – není nicméně příliš vzdálená jinému hledisku naroubovanému na pojem *vkus*.

Hledisko dobrého vkusu (46)

Idea nějakého „sensus communis“ odkazuje v 18. století k řadě teorií a k mnoha estetikům. Nicméně východisko všech těchto filozofií jako by bylo stejné: jedná se o určitou *reakci* na hegemonii *rozumu*. Pro tyto teore-

tiky mnoho oblastí uniká zákonodárství rozumu, zejména pak oblast *estetiky*. Tak v 18. století není rozum nástrojem estetického soudu. Tento soud však přesto není ponechán libovůli. Neboť lidé mají „sensus communis“ nebo, chcete-li, „schopnost“, která se nazývá „vkus“. Co je vlastně tento vkus? To je právě předmětem sporů. Např. podle Voltaira se vkus může objevit jen v životě ve společnosti. Vlastně se rodí z jedincova *instinktu sociability* (47) – který souvisí s archesociálním. Pro Diderota je plodem mnoha *osobních zkušeností*, k nimž se odkazujeme v okamžiku, kdy se chceme vyjádřit o krásnu. „Michelangelo dává dómu svatého Petra v Římě co možná nejkrásnější tvar. Geometr de La Hire, zaujat touto formou, tvarem, ji narýsuje a přichází na to, že tato forma je křivkou největšího odporu. Kdo vnukl Michelangelovi právě tuto křivku mezi nesčetným množstvím jiných, které si mohl zvolit? Zkušenost denního života,“ čteme v *Úvahách o malířství* (48). Pokud jde o Huma, hovoří o „empirickém průměru“, o „empirické pravidelnosti“ nebo ještě o „poměrném souladu“. Ty jsou podmíněny *hranicemi lidské přirozenosti* a považovány za biologicky, druhově dané. Cassirer komentuje tento fenomén následovně: „Jestliže se jednotlivci takto liší jeden od druhého, shodují se přece navzdory rozdílu v tom smyslu, že sama variace obsahuje determinující rozsah a zákon“ (49). A Hume dodává, že zejména estéti se velmi rychle mezi sebou shodnou, a to na mnohem delší dobu než filozofové. Podle něho je Ciceronova filozofie překonána, ale člověk dál čte Cicerona kvůli „kráse jeho stylu“ (50). Konečně z Rousseauova pohledu „je vkus pouze schopnost posuzovat to, co se líbí nebo nelíbí velkému množství“ (51). Tak pro stoupence „sensus communis“ krása činí evidentním spíše než řád čistě racionální, řád založený na čemsi nesnadno postižitelném, k němuž se mohou přidat důvody intelektuálního řádu, jak jasně dokládá Diderotův pohled.

Tak by se zde ošklivost zdála být výsledkem dvojí anarchie: anarchie citů (vulgárnosti) spojené s anarchií racionálních motivů. Tak je ošklivost přirovnávána k chybnému vkusu.¹⁶

Připustíme-li nicméně, že „sensus communis“ je sdružovatelem specializovaných vjemů různých smyslů a tím svého druhu *prvním soudem*, mohli bychom být v pokušení pomoci několika nuancí sloučit hledisko „dobrého vkusu“ a hledisko racionální. Nicméně nám záleželo na tom, abychom je rozlišovali. Natolik, jak se zdá, byla v 18. století silná vůle osvobodit estetiku z nadvlády rozumu. Ostatně jestliže racionální cesta a intuitivní cesta se nakonec spojily, každá má svůj původ v odlišných ústrojích. Péče o různost, zá-

liba 18. století ve zvláštních ornamentech, se neosvobozují zajisté od logických a matematických požadavků vlastních předchozímu století, přesto už není kladen takový důraz na racionální imperativ jako na požadavek vkusu.¹⁷

Hledisko citu a výrazu

„V umění je ošklivé jen to, co postrádá charakter,“ napsal Rodin (52), navazuje tak na slavný výrok Victora Huga: „Krásné i ošklivé je v umění dáno provedením...“ (53) Ztotožňovat ošklivost s nedostatkem invence bude všeobecně vlastní romantikům.

V sázce je míra. A nejedná se snad nové cestě otevřené romantickým uměním jenom o uvědomování si ideální Krásy, ale také o to, co Schlegel nazývá „interesantní“ (54): o přírodní znetvořeniny, znepokojivé hloubky zmítaného já? Romantismus, zrozen ze zjištění ambiguity skutečného, kde sousedí vedle obrazu lidské duše největší zázraky s nejodpornější ošklivostí, odmítá si zatajovat temnou tvář světa a libuje si v jejím zkoumání. Kráska a Zvíře existují jedna jako druhé, píše Hugo, a Schlegel rovněž rád užívá zvířecí metaforu, aby definoval dvojí povahu člověka (55). Ošklivé a krásné jako „neoddělitelné koreláty“ (*unzertrennliche Korrelaten*) (56) jsou pro romantiky stejným materiálem jejich diskursu.

Když mísí „stín se světlem, groteskní se vznešeným (...), tělo s duší, hloupost s duchem“ (57), usiluje Hugo především o autentičtější pohled na svět a chce dát umění jeho pravý rozměr – ne-li pravé poslání. „Pokusme se ukázat,“ píše, „že z plodného spojení moderního génia, tak celistvého, tak různorodého ve svých formách, tak nevyčerpatelného ve svých výtvořech a zcela protichůdného uniformní jednoduchosti antického génia, vychází spojení groteskního a vznešeného typu...“ (58) Nebo zase: „Krásno je jednoho typu, ošklivo jich má tisíc. To znamená, že krásno z lidského hlediska je jenom forma uvažovaná ve svém nejjednodušším poměru, ve své nejúplnějši symetrii, ve své nejintimnější harmonii s naším uspořádáním. Také nám vždy nabízí úplný celek, ale omezený, jako jsme my. To, co nazýváme ošklivým, je naopak detail velkého celku, který nám uniká a který se harmonizuje nikoliv s člověkem, ale s veškerým stvořením. Hle, proč nám bez ustání ukazuje nové, ale neúplné aspekty.“¹⁸

Groteskno spojené se vznešeným se objevuje rovněž v díle Friedricha Schlegela jako vrcholný výraz umění (59). Zatímco Victor Hugo trvá především na nevyčerpatelném formálním bohatství, které ošklivo poskytne umění, pokud jde o Schlegela, ten vytváří úplnější teorii. Bez jakýchkoliv

pochyb je Schlegel rovněž fascinován nekonečnou poddajností nové estetické kategorie, nicméně je citlivý vůči vnitřní rozporuplnosti samotného pojmu groteskna. Tu a tam vyzarují z jeho díla věty, které svědčí o těžké úzkosti. Vznešené je pro Schlegela bez námitek pozitivním jevem nekonečného, co jiného tedy bude vrcholně ošklivé než indicií propastné disharmonie, závrtné rozervanosti? „Výsledek krajní ošklivosti... to je beznaděje, tak říkajíc radikální, úplná bolest“ (60).

Komentátoři neopomněli zaznamenat „schlegelovskou“ oscilaci. Každý se nicméně snaží objevit v myšlence filozofa určitou jednotu. Aniž by ignorovali Schlegelovy úzkostné pasáže, mnozí z nich¹⁹ více osvětlují pozitivní stránku teorie groteskna, jiní (61) naopak analyzují groteskno jako výraz lidského odcizení (*die Verfremdung der Welt*). Wolfgang Kayser, pozorný k zákrutám schlegelovského myšlení, shrnuje pozici romantického myslitele do jedné a téže formulace. Tak v *Gespräch über die Poesie* (1800) (62) jako by bylo groteskno podivným znakem boží lásky. Je to nejhlubší intimita Bytí, které se projevuje v oněch udivujících arabeskách, kde se ošklivé zdá být proměněné sousedstvím jiných forem, veselých nebo půvabných. V prvním díle *Athenäa* (1798) (63) je groteskno zatíženo naopak mnohem temnější, až skřípavou tonalitou. Podobá se tragikomedii. Groteskno se stává znakem nelidskosti, krutosti lidského údělu. Tu jako tam podle Kaysera groteskno dává najevo, že ve světě působí jakási člověku cizí síla. Nechceme sdílet ani optimistickou exegezi (F. N. Mennemeier), ani pesimistickou interpretaci (W. Kayser): to není náš záměr. Nicméně stanovisko Kaysera, zdánlivě velice svůdné, se nám zdá příliš radikální. Kayser předně nebere vůbec zřetel na chronologii: *Athenäum*, kde se nachází vypracována dramatická koncepce groteskna, je o dva roky starší než *Gespräch über Poesie*. Je nutné dodat, že tento diskurs, vyjmut z osvětlení v *Athenäu*, se neodívá nutně do temných barev, které jim virtuálně propůjčuje Kayser? Dále se Kayser zabývá Schlegelem v souvislosti se závrtnou historií kategorie groteskna, táhnoucí se od konce 15. století až do současnosti (Dalí: *Hořící žirafa*). Ústřední Kayserovou tezí je právě odcizení se – tezí, v níž snadno najdeme duch sartrovského existencialismu. Můžeme se tak oprávněně tázat, zda se nesnaží spíše o to, posloužit si Schlegelem než mu sloužit... Jako by se zde jednalo o retrospektivní iluzi pravdivého. Schlegelovský romantismus *nemůže být již* expresionismem. Mezi bolestným vnímáním trhliny v existenci – Schlegelem dokonale pročitěné – a radikálním pocitem absurdity světa, který zakoušejí expresionisté (a před nimi určití romantici, zejména Chateaubriand nebo též Goya, který

jim všem předchází),²⁰ je kvalitativní rozdíl – rozdíl, který se ve výtvarné rovině projevuje právě distinkcí mezi groteskním a démonickým. Ambiguita vlastní groteskny se nám mnohem více jeví spíše klíčem k této kategorii. Jako důkaz uveďme jen mimořádnou uměleckou produkci některých duševně nemocných. Psychotik se může znovu oddat grotesce, protože se vyloučil ze světa. Jeho vnímání absurdity, ať je sebeživější, není více už překážkou radosti, komiky nebo i hledání důmyslnosti a subtility. Ve více dílech, která vzešla z umění obecně nazývaného *l'Art brut* (64) – umění, které Kayser ani jednou nezmiňuje –, se často spojuje nejkomičtější filozofie s nejdivočejším výrazem šílenství. Naopak surrealistické malířství zaujímá v Kayserově analýze významné místo. Avšak považovat surrealistická „monstra“ za moderní prodloužení groteskna se nám zdá být na hranicích srozumitelného. Nesmíme nikdy zapomínat, že jeden z hlavních prvků groteskna je právě směšnost. Neboť přizpůsobit složené surrealistické výtvoř, v nichž je každá fraška radikálně vyloučena, grotesce vede k tomu, že si z této kategorie ponecháváme jen její děsivý charakter jako výsledek onoho pocitu odcizení, tak drahého Kayserovi. Protože chce vystopovat *živou historii groteskna*, je Kayser jaksi nucen rozšířit tuto kategorii tak, že postupně zrazuje její povahu. Jestliže se Kayser snažil objevit v současné epoše potomstvo groteskna, pak se měl podle nás obrátit spíše k dadaistické produkci nebo k produkci Surového umění. Vezměme na okamžik v úvahu obrazy, které vytvářejí někteří duševně nemocní: spojení s grotesknem se nám zdá mnohem spontánnější, tudíž autentičtější. V obrazech a kresbách takového Wölfliho nebo Aloise, uvedeme-li jen dva příklady, síť, spirály, arabesky dávají tragickému výrazu odcizení, na nichž se tato díla zakládají, klima velmi analogické tomu, s nímž se setkáváme u romantiků. Nikdy nezapomínejme, že groteskno je umělecký modus, kterým tvůrce přenáší úzkostné v komické. Surrealismus naopak spočívá v sublimaci tragického *poetickým*. Je stále nějakým způsobem „zaměřen“ ke vzestupu. Vektor dada naopak směřuje dolů: „Kytara, bidet, který zpívá“ ... Vzpomeneme si na delikátní Bretonovu metaforu, která dovoluje básníkovi rozlišit odlišné kvality surrealistického ducha a ducha dada: „Jednou Bašó s buddhistickou laskavostí bezelstně modifikoval kruté haiku, složené jeho humoristickým žákem Kikakuem. Když řekl: *Červená vážka – utrhni jí křídla – paprika*, Bašó to zaměnil: *Paprika – dej jí křídla – červená vážka*“ (65). Groteskno zrozené z pocitu základní nejistoty je spiknutím zlých mocností v *burleskním* modu, v němž jsou vyžadovány všechny náležité zdroje radostného, legračního, dokonce i směšného a skatologického. Chiméra

16. století, Quasimodo, „Obluda Karo a Ďábel Sarton I.“ (1922) od Wölfliho, musí především u diváka nebo čtenáře vyvolávat ne-li upřímný smích, alespoň úsměv – třeba bázlivý.

Ale zanechme nuancí, důležité tkví jinde: s objevením se groteskna v 19. století se vynoří náhle otevřeně přitažlivost, druhá tvář odpudivosti –, kterou ošklivé působí na člověka. Tak více než osvětlení pojmu ošklivosti²¹ romantici svým způsobem řídili osvobození této kategorie. S romantismem se stává hluboký rezervoár podivných forem *oprávněným* vlastnictvím člověka, také jako jakýsi požadavek proti roztříštění výtvoř, který se náhle cítí být nucen žít v nějakém světě jako zbavený vidů. „Prvek umění“ (66), groteskno, které současně jitiří a proměňuje formy ošklivého, odpovídá v důsledku toho především kritériím imaginárna a expresivity. „V umění je ošklivé jen to, co postrádá charakter.“ „V umění je vše krásné i ošklivé dáno jen provedením“ – tyto dva aforismy shrnují elegantním způsobem romantickou pozici vůči ošklivému: pro romantiky nevýraznost diskursu ostatně stejně jako citová chudoba znamená hned negativní rys každé umělecké produkce.

Paní L. Krestovská je mezi filozofy vzácnou osobou, která si ve 20. století položila otázku ošklivého (67). Bohužel bez přílišné invence! Její teze se koneckonců shoduje s romantickým postojem. Pro Krestovskou je krása ve své podstatě přetvářením. Umělec musí vymýšlet nové formy, „masky“, řečeno autorčinným slovníkem. Ošklivost je tak jenom projevem dnes pokleslé skutečnosti, která kromě toho v lidských rukou nenašla své určení. Nebo jinak vyjádřeno: lidské bytosti postavené před takovou skutečností se jí nepodařilo přetvořit tím, že by ji předělala, ani sublimovat. Tato koncepce má svůj model u Aristotela. Zdá se, že to paní Krestovská neví. V *Plození zvířat* (68) se Aristoteles pokouší vysvětlit důvod obludnosti vlastní některým zvířatům. Využívaje svého kauzálního systému tvrdí, že obludnost je způsobena neschopností formální příčiny odolat agresivní a silné výzvě příčiny materiální. Romantici tedy určitým způsobem přenesli do oblasti umění Aristotelovy výroky vztahující se k přírodní ošklivosti. Jedná se nicméně o to, vyrovnávat se s odporem reálného vůči ideálnímu. Ošklivost se tak stává *integrální součástí* romantického díla. Naopak z hlediska uměleckého zpracování bude „ošklivým“ nazván každý produkt slaboduché činnosti, nedostatečné invence a transfigurací. Ošklivost se tak stává přívlastkem díla bez síly, výrazu a významu.

Expresionisté – kteří zkoumají všechny oblasti démonického – přijmou toto hledisko za své. Passeron k tomu poznamenává, že „*expresse* (...) může

být nahlížena jako hodnota dávající smysl tvůrcovu úsilí (...) Potřeba exprese u mnohých malířů, ba největších, však daleko předchází vkus pro krásu. A právě to je jedním z důvodů historického vývoje obsahů krásy“ (69).

Kde exprese chybí, tam není umění.

Sociologické hledisko

Adorno se zdá být mezi současnými estetiky pravděpodobně tím, který je nejcitlivější k problematice ošklivého. Proto jsme si ho vybrali za vzor. U Adorna se otázka ošklivého ukazuje ve své sociální dimenzi.

V jeho myšlení je však nutné rozlišovat dva momenty.

Předně u něho konstatujeme údiv nad významností ošklivého v moderním umění. Toto překvapení jej přivádí k dosti banální analýze pojmu ošklivost. Ale jeho výzkum se rychle stočí jinam. To, co skutečně Adorna zajímá, je mnohem více umění než krásno nebo ošklivo. Jeho meditace dostává podobu otázky umění ze sociálního pohledu. Teprve v dalším sledu si všimneme, jak využil kritického zneklidnění k originálnímu definování svého sociologického hlediska, a to v konfrontaci s otázkou oškliva.

Nyní k prvnímu momentu. U Adorna je umění výslednicí jednoty krásného a ošklivého. Jako „okamžik umění“ (70) je ošklivé s konečnou platností jenom opakem krásného. Lépe: tvoří tkáň umění stejným právem jako krásné. „Vpád antifედuálního“, „sexuality“, „násilí“, „sociálního realismu“, „disonance“ jsou stejnou měrou barevná vlákna, která se podle úrovně doby vloudí mezi tvrdý a čistý řecký profil, do zlatého řezu nebo dokonalosti iluze a splétají skutečnost ze svých divokých propletenců. Divokých? Jistě, ale jejich démoničnost je zkrocena, přetvořena formou, tedy ozdravena a zničena.

Jako tkanina z neurčených vláken ztrácí tak ošklivost ve své pohyblivé význačnosti svou zvláštní přitažlivost. Nicméně Adorno se tady nezastavuje. Zdá se, že od Rimbauda k Bennovi a Beckettovi zde působí jakási transformace. Jaká? „V moderním umění se harmonický aspekt ošklivého pozvedá na protest a z toho vyplývá něco kvalitativně nového“ (71).

V tomto bodě zasahuje Adornovo osobní myšlení. „Mistr“ Frankfurtské školy zůstane vždy bolestně rozpolcen mezi postojem, kterým potvrzuje autonomii umění, a postojem, kterým do ní vkládá heteronomii. I jako hra forem, struktur, rytmů a barev je umění odrazem skutečného, tedy *sociálního*. Proto je uhlazené a nasládlé (72) lží stejně jako socialistický realismus (73) nebo, chcete-li, sladká rovnováha prázdné a mrtvé Harmonie (74) je stejně

opovržením hodná jako jakýkoliv ústupek vládnoucí ideologii. Mezi oběma posláním umění si Adorno nikdy nebude chtít vybrat. Neboť podle něj se autonomní niternost uměleckého díla (hodné toho jména) vytváří v podstatě ve vztahu dialektického napětí se svým vnějškem. Tím, že označuje to, co je „sociálně ošklivé“, umění „osvobozuje mohutné estetické hodnoty“ (75). Tak se musí básnický jazyk nechat oplodňovat „sociálním“. Proniknutí v tvárnost forem „tělesa cizího“ estetické oblasti je podmínkou *sine qua non* krásy díla. „Umění musí to, co je dáno na index jako ošklivost, učinit svou věcí, ne proto, aby je integrovalo nebo smířilo s jeho existencí humorem, který odpuzuje ještě víc než každá věc, nýbrž aby v ošklivosti odhalilo svět, jenž ji tvoří a reprodukuje podle svého obrazu...“ (76) Tak by ošklivé v umění svědčilo „o obsesi vůči něčemu neuměleckému jako *agens* umění, jež rozšiřuje jeho pojem nad pojem ideálu“ (77). Bez tohoto „cizorodého průniku“ není možný autentický umělecký diskurs. „Sebevědomí člověka jako reprezentanta druhu,“ říká Lukács (78), „kolektivní imaginárno,“ tvrdí Mikel Dufrenne (79) – tyto pojmy jsou velmi blízko „adornovskému sociálnímu“. Tato kategorie však nezastírá vážný problém. Jde tu o víc než o pouhý „Weltgefühl“. „Díky svému subjektivnímu momentu, který je mimetický i expresivní, ústí umělecká díla do své objektivity, nejsou ani čirým pohybem, ani jeho formou, nýbrž procesem usazeným mezi obojím, a ten je společenský“ (80), nebo také: „To, že přes svou autarkii a díky ní se díla otevírají vůči tomu, co je jiné, mimo své pouto, překračuje onu identitu uměleckého díla se sebou samým, v níž má dílo své specifické určení“ (81). Zamítnutí je zřejmé: jakákoli roztržka mezi vysílajícím a přijímajícím je zapuzena. Společenský referent udržen. Stejně jako Lukács vystupuje Adorno proti přízraku „izolační clony“, která by chránila umění před skutečností. Nicméně je to právě statut reálného, který se zde představuje. Existující (*das Bestehende*) není nikdy u Adorna to, co se musí objevit na plátně malíře nebo na stránkách spisovatele. Předně: „Klade protestující sociální funkci avantgardního umění,“ píše znalecky Nicolas Tertulian, „do roviny, výrazu nebo ‚konfigurace‘ (*Gestalt*) a odděluje ji rozhodně od přímého či nepřímého vyjádření určitých sociálních nebo politických přesvědčení (revolučnost Picassovy ‚Guerniky‘ vychází z ‚nehumánní konstrukce‘ formy, a ne z vyjádření antifašismu, byť nepřímého)“ (82). Zde je vysloven význam *vnitřních zákonů* umění. „Společenskost umění,“ tvrdí Tertulian, když komentuje Adorna, „není v důsledku toho prostě a jednoduše lokalizována v pásmu zjevných intencí a tendencí (zůstává tu vskutku heterogenní), ale v samotné dialektice díla, tam,

kde umělec, aby se realizoval, bojuje osamoceně s těžkostmi invence a krea-
ce“ (83). Tak má umění samo o sobě sociální účel, který je chápán v rovině
jeho formy, jeho vlastního psaní. Specificky *odlišné* od světa je umění od-
lišné ještě jiným způsobem. Toto zneklidňující „jsoucí“ (*das Bestehende*),
vulgární i revoltující, musí umělec uchopit skrze *kritické* vidění. „Základní
dimenzí umění je pro Adorna polemické poslání“ (84). Na tom je vidět, že
vztah k sociálnímu je autorizován jen tím, že je prožíván v judikativním od-
stupu revoltujícího vědomí. „Dnes,“ píše Adorno, „se stal sociálněkritický
moment uměleckých děl opozicí k empirické realitě jako takové, protože ta
se stala dvojitou ideologií sebe sama a kvintesencí moci“ (85).

Umělecké dílo by tedy současně odpovídalo kritériím autonomie a hete-
ronomie. „My“ je v umění jakoby „opouzdřené cystou“ (86). Dalek toho,
aby byl „prohřeškem proti dílu“, je „kolektivní pel“ svým způsobem „im-
plikován v jejich formovém zákonu“ (87). Ale estetický zákon zůstává. Umě-
lecké fenomény jsou dvojí: „estetická a *sociální fakta*“ (88). Hlavní se zdá
být, oč tu jde. Lukács to již vytušil, ale aniž by tomu dal rozrušující sílu, kte-
rou zde vnímá Adorno.

Jinými slovy: koncept tenze jako by byl svorníkem adornovského systému.
Když je spojeno s klidem, jak upřesňuje Adorno, odhaluje umění krásu,
která je jen „zdáním toho, co je skutečně mírové“, neboť „je tím, k čemu právě
směřuje potlačená síla formy ve své snaze sjednotit nepřátelské a divergu-
jící prvky“ (89), nebo ještě: „Výtvoř se stávají krásnými díky své opozici
vůči čirému jsoucnu“ (90).

Může se v podobné estetice ošklivost ještě podobat rubu krásy, jak to tvrdí
Adorno? Nespočívá spíše v určitém *uvolnění* taktu valorizovaného napětí,
v zapomenuté nebo odmítnuté dohodě: ať už se dílo ničí ve skleníku radi-
kální autonomie, nebo jakoby bezprostředně obnovuje realitu (*das Beste-
hende*) v její stupidní banalitě nebo konformní hlouposti? Je-li tomu tak,
pak „již krásno není“ (91). A stejně tak hrůza se kryje vnějškem (92) umění.
Známe Adornovo skeptické zklamání vůči současné estetické produkci.
Všechno probíhá tak, jako by umění nemohlo více ani soudit, ani integro-
vat síly sociální revoluce (93). Adornovská aporie se zdá být skutečně bez-
nadějná.

V souhrnu Adornova sociální vize ošklivého osvobozuje vcelku dosti
křehký pojem. Co je vskutku nahodilejší a subjektivnější než tenze působící
mezi „vnějškem“ a „vnitřkem“ díla? *A fortiori*: nezdá se, že nepřítomnost –
nebo ještě jednodušeji ohebnost této tenze – nechává porozumění napřed pro-

jit proměnlivým filtrem krajního subjektivismu. Je to nejzazší paradox: so-
ciologické vnímání ošklivého nastoluje integrální relativismus!

Tváří v tvář adornovské kritice ošklivosti může být rozum jen frustrován:
stává se zajatcem dualistické perspektivy, stejně tak potměšilý jako neuchop-
itelný, je znovu vržen k obzoru nebezpečných hypotéz – obzoru, který mo-
hou postupně modelovat fanatismus a nejchmurnější nuda.

*Vaňka-Vstaňka, Poussah a Magot*²²

Jako stručný, ale nutný přelet nám tento exkurs do dějin ideje ošklivosti
dovolil inventarizovat šest definic ošklivého. Žádná se nezdá nezvratná, ani
jedna ostatně nebyla určena k tomu, aby se absolutně prosadila. Pojem oškli-
vosti stále uniká. Jako ukrajinský Vaňka-Vstaňka se položen vždy okamžitě
postaví, tajemnější než kdy předtím, a jako ošklivý *poussah-magot*, přechá-
zející sem a tam, je nepolapitelný.

Mezi šesti definicemi první jako druhá se zcela míjí svým cílem. První
svou příliš velkou abstraktností, druhá pro naprostou nepřístupnost umělec-
kému jazyku: zkrátka ani jedna se nemůže stát skutečným heuristickým ná-
strojem. Pokud jde o ostatní, všechny čtyři jako by byly poskvřeny zatvr-
zelým relativismem. Čím je pro některé nepořádek, vulgarita, nedostatek
invence nebo konečně ochablé napětí, tím nejsou nutně pro každou z nich.
Tato kritéria jsou v souhrnu všechna silně diskutabilní. Intersubjektivita
lnoucí k otázce oškliva chybí. Musíme se v důsledku toho vzdát veškeré na-
děje na možnost estetického soudu? Jsou Krásno i Ošklivo odsouzeny k ne-
možnosti nabýt vlastní absolutní statut? Řekneme s Valérym: „Definice krásy
v naší době může být brána v úvahu jen jako historický nebo filozofický do-
kument. A toto jasné, zářivé slovo, které přijalo v antice plnost svého smyslu,
bude schraňováno v zásuvkách numizmatiků jazyka s celou řadou verbál-
ních mincí, které již nejsou v oběhu“ (94).

Zdá se, že studium Goyova díla pronikavě popírá Valéryho vtíp. Jistě že
se na Goyovi nechceme poučit o podstatě Krásy. Zcela naopak, Goyovo dílo
vybízí, abychom si sestavili inventář forem ošklivosti, a tím nás opravňuje
k hledání jejich společného jmenovatele. Tento jmenovatel, tato tajemná
„šifra“ je jasné a zřetelně zjevena *záznamem času* na lidském stvoření. *Písmo
času*, ošklivé se nám nabízí jako text-halucinační grimoár, kde akt sym-
bolického zakládá úzkou shodu mezi patologickým a ontologickým. Oškli-
vost se tak ukazuje být rozmezím toho, co je pro subjekt označované a co je
prohloubeno označujícím.

Je třeba podtrhnout velkou přednost, kterou představuje taková definice? Předně situuje otázku naráz do oblasti metafyziky. Tento princip imanentní ošklivou je, že kánon ošklivého se neodvozuje ani od ideje, ani od citu. V důsledku toho uniká výše naznačenému relativismu. Nepředstavuje potom žádnou rezistenci vůči estetickému diskursu. Jako „text času“ lze teď ošklivé uchopit v naprosto konkrétní grammatice znaků. Interpretovat tuto textualitu – ostatně proměnlivou podle předmětů – bude úkolem poietiky. Jinak připojme, že studium ošklivosti se nyní zdá být úplně nezávislé na reflexi Krásy. To není vůbec malé privilegium! Nakonec poslední trumf: podobná definice dovoluje osvobodit estetiku od etiky. Napříště si ošklivost udrží své odstupy: není už automaticky znakem kulpability,²³ bloudění, hříchu. Takže se každá část estetiky, jak se zdá, vymaní z nařčení ze ztráty důvěry v extrémních sterilitnosti a iritace.

Murielle Gagnebinová: *Psychoanalytický aspekt ošklivého*²⁴

I. Křiklavé panorama

Šestnáct let uplynulo od prvního vydání *Fascinace ošklivosti*.²⁵ Šestnáct let, během nichž, pokud vím, žádná kniha nenavázala na započatý diskurs; zajímáme se o krásné (95), o svádění (96), o vznešené (97), o zvrácené (98), o znásilnění (99), o hrůzu (100), o odporné (101), ale *ošklivým* se snad nezabývá nikdo! Nicméně během těchto šestnácti let vitríny muzeí a galerií nabobtnaly šklebícími se ikonami různorodého zpodobení náležícího k neoexpresionismu, nové figuraci, francouzské *figuration libre*, postmodernismu, Nouveaux Fauves, bad painting, nepočítaje v to hyperrealisty a performéry, kteří tajemství dvoudimenzionálnosti, vlastní malířskému umění, dovádějí až na hranice toho, co se předkládá k vidění: načmárané, zostuzené, zesměšněné, zamaskované lidské tělo se dozajista stává divadlem krutosti. A tak se zdá více než kdy jindy, že záliba ve figuraci nachází oporu v dramatickém vnímání člověka, který se jeví jako pokleslý, oslabený, kastrovaný, konečný. Ošklivost a její odnože, ať už to je dobře nebo špatně, se budou zdát potvrzením zvláštní fascinace *nevyléčitelným*. Ráda bych v tom směru uvedla několik markantních příkladů.

- *Georg Baselitz* spleť drápanců schopných řezat maso a obrysy postav chňapá po převrácených se panáčích, které vytrhává z papíru.
- *Robert Combas* vymýšlí puzzle, které k sobě nejdou. V černých obrysech zohyzďujících barvy drobí tvary a podoby až k teratologii.
- *Jean-Michel Basquiat* nabízí vyhublou, šklebící se stvůru, stravovanou graffiti, cákanci *tag*, šlágry rapu, drogou a alkoholem.
- *Arnulf Rainer*, přitahován podobou smrti, retušuje mrtvolné masky mrtvol, mumii a ukřižované, z nichž vede křivky a kruhy, jimiž jakoby lačně klade prostřednictvím chromatiky léčku novému životu.
- *Jean-Charles Blais* mrzačí své postavy, zbavuje je paží, nohou, a povyšuje metonymií na náboženství.
- *Gérard Garouste* dovádí výraz samoty ke svému vrcholu, prodlužuje siluety uprostřed neeuklidovského prostoru, kde člověk, zbavený ukazatelů a rovnováhy, pluje v hloubce jako oběť nejdivočejších depersonalizací.