

střednictvím to, co bylo přijato do uměleckého odrazu, znova vplývá do každodenního života. Pokud jde o první moment, Lukács polemizuje s idealistickým pojetím umění, které umění považuje za něco originálního a ahistorického; podle jeho názoru se umění pomalu odděluje od poměrů primitivního každodenního života, v němž je smíšeno s magií. Zpočátku se totiž magický cíl, to jest ovlivňovat transcendentní síly, a umělecký cíl, to jest působit evokativně na lidskou vnímavost, jeden od druhého ještě nelišily; stejně jako je estetická snaha o intenzivnější, kvalitativně jiný život, než je život obyčejný, stále ještě spojena s vyhledáváním asketických a extatických stavů. Umění získává svou autonomii postupným uvědomováním si immanentní povahy svého působení, stejně jako se estetická zkušenost oddílí od zkušenosti asketicko-extatické od té chvíle, kdy přisoudí suspenzi každodenní normalnosti dočasný a provizorní charakter. Tak se pozvolna vynořuje základní rys estetického cítění, který spočívá v tom, že vyvolává citové zabarvení a emoční stavy. To Lukácsovi umožňuje, aby se ještě jednou vrátil k rozdílu mezi každodenním životem a uměním: zatímco v každodenním životě je tím podstatným sdělováním citů tkvících v reálných a objektivních situacích, v umění je tím podstatným naopak evokace citů, které nemají prázdný podklad v prožitcích autora. V umění se musí zkrátka citový život kontrolovat a zvažovat velice pozorně se zřetelem k jeho evokaci; pravda a evokační účinnost nemají co dělat s pravdou a působivostí skutečnou, velká senzibilita vůbec není vlastností velkého génia! Ostatně jak už dobře věděl Diderot, kdyby měl výkon herce záviset na jeho citech, působivost jeho podání by byla pokazdě jiná! Počátky umění jsou v magii, a ne ve spontánnosti.²⁰ Lukácsova estetika stojí na opačném pólu než vitalismus.

I pokud jde o druhý aspekt tohoto problému, to jest o návrat umění ke každodennímu životu, Lukács soustřeďuje svou pozornost na působení díla na konzumenta. Je dvoji: na jedné straně umění osvobozuje konzumenta od jeho obvyklého života tím, že ho zavede do nového světa a pevně ho tam drží, na straně druhé mu ošerm horizont, do něž vstoupil, otevírá daleko podstatnější vztah k realitě, než na jaký je zvyklý. Estetický požitek Lukács definuje jako transformaci člověka-celku každodenního života v člověka-zcela angažovaného v přijímání uměleckého díla;²¹ jedná se tudíž o totální zkušenost, která přesahuje rozlišování mezi různými schopnostmi; Kantova teorie, která považuje nezájmovost za typický rys estetického soudu, nebere na vědomí konkrétní a následné důsledky este-

tického působení. Pro Lukácsa je působnost umění hluboká a trvalá, umění se obrací na konzumenta s výzvou, která se ho přímo a osobně týká a která ho důrazně vybízí, aby změnil svůj život, aby ho učinil bohatším, hlubším, důležitějším. Konzument se ocitá v boji sám se sebou, v jeho nitru se střetávají starý člověk a nový člověk. To vysvětluje, proč někdy umělecká díla působí nepřijemně: on se totiž konzument začne stydět, že až do té chvíle neuměl vnímat a osvojit si to, co umělecké dílo tak přirozeně ukazuje! Tuto mocnou působivost umění zdůrazňovalo spíš antické estetické myšlení než moderní, hlavním společenským cílem umění je přeměnit vášně v počestné zvyklosti. Podobnou výchovnou funkci vysoké úrovně a širokého dosahu zřídka kdy moderní myšlení chápe, vždyť v dnešním kulturním životě se osciluje mezi odbornickým uznáváním umění a propagandistickou a moralistickou představou o přímém a bezprostředním účinku. Pro Lukácsa je to falešná alternativa, která zneuznává konkrétnost a eticko-výchovnou sílu uměleckého poselství. Ta se samozřejmě nesmí chápat konvenčně a konformisticky; to, co je historicky nové a pokrokové, se často vyjadřuje jako roztržka s vládnoucími koncepcemi pokládanými za špatné, nebo naopak jako koexistence divergentních aspektů a prvků. Na závěr řeceno: o příslušnosti do estetické sféry se rozhoduje podle šíře a síly, s níž se umělecké dílo dotýká podstaty člověka a osudů lidského rodu; z toho vyplývá, že umění není vůbec iluzí, ale že představuje vrcholnou kulturní sílu, jedinou cestu, jak zlepšit a změnit každodenní život. Úniková literatura, diletantská literatura, kýč, publicistická rétorika a další produkty kulturního průmyslu, jejichž jediným cílem je zábava, nepatří do umění a estetiky a od estetiky se liší právě omezeností a provizorností svého vlivu.

Lukácsova estetika se obecně považuje za nejdůležitější projev marxistické estetiky, ale podle mne Marx hlouběji ovlivnil myšlení Blochova a Gramsciho. V případě Lukácsa stojíme před úspěchitou a bohatou teorií pedagogické funkce umění, hodnou největšího obdivu a úcty, ale současně i příliš svázanou s existencí vzdělaného a inteligentního publika.

Polyfunkčnost a dialogičnost estetiky

Divergence mezi estetikou a uměním, jak na ni upozornil Tolstoj, představuje nejoriginálnější téma úvah českého badatele Jana Mukářov-

ského (1891–1975), autora četných studií převážně z 30. a 40. let, shrnutých ve dvou svazcích.²² Podle jeho názoru je na jedné straně estetická funkce přítomná nejenom v umění, ale i v ostatních mimouměleckých činnostech, na straně druhé umělecké dílo obsahuje i mnoho dalších mimoestetických faktorů, které jsou někdy důležitější než faktor estetický.

Východiskem Mukařovského estetiky je uvažování o funkcionalismu, to jest o takové tendenci v kultuře, která vidí základní rys činnosti v dosažení specifického účelu, který si stanoví. Tato orientace je pro Mukařovského neodmyslitelným aspektem průmyslové civilizace 20. století, není možné ji odmítnout ani na ni zapomenout, i když v sobě nese převahu příliš specializované a jednostranné koncepce jednání, která nebere v úvahu mnohostrannost lidské bytosti a nekonečnou rozmanitost jednotlivých situací. Funkcionalismus je nutno domyslet až do konce – a pak se zjistí, že existuje i estetická funkce, jejíž rysy se liší od všech ostatních funkcí, protože je dialektickou negací samotného pojmu funkce, protože je „transparentní“, nemá vlastní účel a odkazuje k víceúčelovému obrazu lidské bytosti. Estetická funkce nás vede k tomu, abychom rozbili izolaci, v níž jsou různé funkce uzavřené, a abychom je považovali za síly, mezi nimiž existuje nějaký vztah. Proto estetická dimenze není statickou vlastností některých věcí, ale je energetickou složkou vstupující do vztahu se všemi dalšími lidskými činnostmi; neexistuje jediný aspekt života, v němž by estetická složka nebyla. Mukařovský zdůrazňuje vzájemné prolínání každodenního života a estetického a estetickou přičítá roli katalyzátoru, který zpřijemňuje činnost a napomáhá tak dosažení specifických užitkových cílů.

Umění stojí na inverzní, zrcadlové pozici vůči estetickému, charakterizuje je totiž převaha estetické funkce. Ale když estetická funkce získá takovou absolutní nadvládu, že vyloučí jakoukoli jinou funkci (jak se děje u dekadence), stáváme se svědky ne posílení její účinnosti, ale naopak oslabení, které může vést až k úplné ztrátě vlivu na publikum. A tak zatímco v každodenním životě zásah estetického posiluje mimoumělecké působení, v umění stimuluje a napomáhají umělecké účinnosti funkce mimoestetické; samozřejmě že ale současně nesmějí rušit estetickou funkci! Optimální situace je, říká Mukařovský, když se uvnitř díla vytvoří polarita, napětí, boj mezi funkcí estetickou a funkcemi mimouměleckými, a proto Mukařovský soustřeďuje pozornost na hraniční oblasti, na přechodové oblasti mezi uměním a ne-uměním, které dělí na tři kategorie: umění, která mají i mi-

moumělecké úkoly (architektura, řemeslnictví, esejistická literatura, portrét, národní hymny, folklor...), činnosti vzniklé nezávisle na uměleckých záměrech, ale směřující k umění (řemesla, zahradnictví, fotografie, film...), a nakonec zvláštní případy náboženského kultu a přírodní krásy. Ve všech těchto jevech estetická oblast nehyperfikuje, ale zůstává ve vztahu dialektické opozice k jiným životním funkcím a právě z takového vnitřního konfliktu se rodí nejen účinnost uměleckého díla, ale také možnost, že přetrvá v čase a bude postupně plnit různé funkce a uspokojovat ta nejtrůznorodější očekávání.

Oproti teoriím otců zakladatelů estetiky estetického činu (Dewey, Bloch, Gramsci a Lukács) přinášejí Mukařovského teze prvky pochybnosti o účinnosti umění jakožto umění. Výhrady k hegomonnímu působení autora jakožto umělce vyslovil také ruský literární kritik Michail Bachtin (1895–1975). Jeho estetické myšlení, zformulované v řadě textů od 20. až po 70. léta, které byly vydány posmrtně,²³ je nepřímou kritikou estetického završení (které zastává Dewey) a stranickosti umění (kterou zastává Lukács).

Bachtin staví do centra svého uvažování o estetickém potřebu uznání, kterou autor pociťuje, estetická zkušenost není, jak to chce Dewey, fenoménem, který skončí realizací uměleckého díla, téměř jako by autor byl autonomní a soběstačný. Ve skutečnosti lidská bytost nedokáže sama dokončit vnímání sebe sama, ale potřebuje pohled druhého: já se nemůžu stát sam sebou bez působení někoho jiného. Autoportréty a autobiografie mají proto v sobě cosi přízračného: chybí jim emoční a citové napětí, které vzniká výlučně ve vztahu k někomu jinému. Estetická zkušenost je proto v podstatě dialogická: hodnota osoby závisí na svědectví a soudu druhých. Bez účasti druhých jsem sám pro sebe ireálný. Proto Bachtin odmítá teorii včetně, která považuje estetickou zkušenost za promítnutí já do věcí, v protikladu k ní zavádí termín *exotopie*, který znamená být vně sebe sama. Centrum zkušenosti je proto přesunuto ven, do vědomí a citění druhých.

Zdůrazňování pedagogického aspektu umění (příkladem jsou teorie Tolstého, Gramscio a Lukácsa) s sebou nese nebezpečí monologismu, to jest řeči, v němž má ten druhý roli čisté pasivní a podřízenou. Subjekty projevu vysokých literárních žánrů (kněží, proroci, soudci, vůdce, patriarchy) jsou nositeli monologických pravd, od kterých se moderní autor cítí být vzdálen. Proto klíčovým slovem není „stranickost“, ale „zodpovědnost“ autora vůči pravdám druhých. Podle Bachtina také Hegelova

dialektika, i přestože přikládá ohromný význam dynamice odcizení a jinnakosti, zůstává obětí monologismu, to jest hlásání jediné svrchované pravdy: to spis Dostojevskij se vymani z této situace a vytvořil mnohohlasé a pluralitní dílo, v němž postavy získávají svobodu a indeterminovanost, jak to jen spisovatelé klasický román umožňoval. Dialogické uspořádání se nesmí zaměňovat se skepticismem; autor zůstává vysoce aktivní a účastný, ale odmítá poučovatelskou roli. Tvůrčí porozumění se nevzdává sebe sama ani své kultury, ale odmítá ji předkládat jako jedinou a absolutní. Žádná událost opravdu neprobíhá a nerozhoduje se v rámci jednoho jediného vědomí, každé slovo má adresáta, na kterého se chce obrátit, kultura se nemůže obejít bez naslouchání a uznání. Chybí-li, pak nabývá vrchu pokušení uzavřít se do hrdé samoty, která se domnívá, že se bez ostatních obejde; ale je nutné vymanit se z tohoto omylu a vztáhnout se k „superadresátovi“, jehož pozornost a nestranný úsudek stojí nad empirickou skutečností; tato instituce nabývá podle historických období různou ideologickou identitu (Bůh, absolutní pravda, věda, národ, soud dějin...). Základním prvkem každého hovoru je potřeba být poslouchán.

Imaginace a realita v estetickém činu

Jaký je vztah mezi imaginací a estetickým činem? Estetickému činu je souzeno zůstat vyloučený ze skutečné reality, anebo skutečně a imaginárně jsou neoddělitelně propojeny? Umění a literatura mohou mít skutečně vliv na společnost? Čím se liší spisovatel od muze činu? Co je to psaní? Proč se píše? Pro koho se píše? Kolem těchto otázek se točí estetické reflexe francouzského filosofa Jeana-Paula Sarrtra (1905–1980) a francouzského spisovatele André Malrauxa (1901–1976).

Sartrovo estetické myšlení vychází z filosofické analýzy imaginace, která ji úplně odděluje od jakéhokoli poznávacího úkolu: představa není kopií skutečnosti, ale produktem svobodné činnosti vědomí, které popírá svět.²⁴ Umělecké dílo jakožto produkt imaginace je ireálnem a takovým i zůstane; pro Sartra není možná realizace imaginárního v uměleckém díle, to zůstává ireálným syntetickým celkem. Smyslový požitek, který vyplývá z uměleckého díla, nemá co dělat s estetikou, která pokládá estetický objekt za v podstatě ireálný. Pro Sartra existuje mezi realitou a estetikou zkušeností nepřekonatelná vzdálenost, umělecké dílo patří do věcného

„někde jinde“, do stále nepřítomnosti. Proto realita není nikdy krásná a naopak krása není nikdy reálná.

Tato estetická teorie, vyloučená v knize *Imaginarno*²⁵, jak se zdá na první pohled, vylučuje možnost estetického působení na skutečnost. Proto můžeme udivit, že Sartre o několik let později ve spise *Co je to literatura?*²⁶ (1947) tvrdí, že mluvit znamená působit; literaturu tam totiž považuje za jakési druhotné působení, kterému by se dalo říkat působení odhalením. Neznámená to, že by teď Sartre přičítal umění funkci poznávací, jako by bylo kopií nebo reprezentací reality. Estetické působení nepatří do reality v užším slova smyslu, to znamená, není zajatcem situace, ve které se nacházíme, ale v pravém slova smyslu ji přesahuje. Je novou událostí, kterou není možno vysvětlit na základě toho, co je dáno. Vzniká z aktu svobody a obrací se ke svobodě čtenáře, umělecké dílo není věc, která existuje nezávisle na imaginaci autora a adresáta, je především výzvou k ostatním, aby ho četli, aby se na ně dívali, aby ho poslouchali. Existuje pouze tehdy, berou-li je ti ostatní v úvahu a přejímají-li za ně odpovědnost.

Tato výzva vylučuje přímý zásah autora do emocionality čtenáře, estetické působení není politický projev ani povznášející kázání. Nejde o to, dojmout ani přímo sdělit pocity touhy, strachu, hněvu. Ve vášních je svoboda odcizená. Spisovatel nesmí nikoho oslnovat ani ovlivňovat, vždyť se dovolává svobody ostatních, a tak ji současně předpokládá i zakládá. Estetická zkušenost implikuje suspenzi a odstup od reálna, abychom do ní vstoupili a udrželi se v ní, je nezbytný stále obnovovaný akt úsilí, jehož kořeny spočívají ve svobodném individuálním rozhodování. Umění se vymyká rigidnímu determinismu, který vládne v reálném světě; vytváří prostředí nezávislé na realitě, které existuje jen v té míře, v jaké se mu autor a konzument poddají. Každý obraz, každá kniha znovu vytváří svět, jako by svět měl svůj zdroj ve svobodě. Z toho plyne radost, která vyvěrá ze zkušenosti umění: mohli bychom ji definovat jako imaginární zobrazení světa, jehož se ujímají umělec i adresát. Umění je tedy samo o sobě osvobozující a revoluční, protože rozvrací to, co je dáno, a osvobozuje nás od skutečné situace, která nás vězní. Umění je proto stále činem a bojem za svobodu proti realitě, neexistuje totiž jednou daná svoboda. Sartrovo myšlení postupuje opacně než myšlení Gramscio: nemůže existovat organický intelektuál, intelektuál patřící k určité společenské třídě, k určitému ekonomickému postavení, k určitému národu, přestože intelektuály se stáváme právě tím, že uslujujeme o imaginárno, které přesahuje situaci,

v níž se nacházíme. Zkrátka rozhodnout se být intelektuálem nebo umělcem znamená postavit se do opozice vůči jakékoli vládě či instituci. Umění není nikdy výrazem společnosti nebo doby, ve kterých jsme se narodili, je působením proti této společnosti a proti této době ve prospěch společnosti a doby budoucí.

Jestliže Sartre vyšel z ontologického statutu imaginárna a pak dospěl k teorii literatury jako permanentní revoluce, André Malraux prošel opačnou cestou, od revolučního činu, který byl podle něj podobný činu umělce-kému, k teorii muzea jako místa, kde imaginárno nalézá svůj nejvyšší projev.²⁷ Ještě více než u Sartre je u Malrauxa přítomna představa umělce jakožto soka reality a představitele působení mnohem trvalejšího než jakékoliv jiné, i když problematického a připouštějícího mnoho interpretací.

Estetický čin jako svádění

Že cílem estetického činu je vyvolávat nejenom uznání a obdiv, ale i něco brilantnějšího, citově dynamičtějšího a sexuálně kompromitujícího, to bylo vždycky známo. U tohoto aspektu estetického působení, který lze definovat pomocí termínu svádění, se pozastavili japonský filosof Shuzo Kuki (1888–1941) a francouzský sociolog Jean Baudrillard (narozen 1929).

Kukihovo dílo *Seruktura iki*²⁸ nemá vůbec nic společného s tíživou moralistickou hypotékou, kterou Tolstoj zatížil estetiku činu 20. století. Je příkladem filosofického uvažování o pojmu hluboce zakořeněném v japonské kultuře, pojmu zcela nezávislém na západní tradici. Slovem *iki*, což je japonsky vyslovovaný čínský ideogram *sui*, se na začátku 19. století označovala místa, kde se provozovala prostituce, a tudíž i typické chování gejši, tedy talentované a umělecky vzdělané ženy, která měla za úkol zabavit i sexuální, ale měla autonomní prostor pro svobodu a rozhodnutí: na rozdíl od prostitutky totiž zůstávalo na gejši, zda se sexuálně odevzdá. Z těchto premis Kuki vypracovává pojem *iki*, který má vyjadřovat dosti členitý a komplexní ideál estetického chování.

První aspekt *iki* je spojen s jeho sexuální specifikací, předpokládá totiž, že existuje dualita. Aby se vytvořil vztah svádění, musí se zkracovat vzdálenost mezi pohľavími, ale tento pohyb nevede k úplnému zrušení rozdílnosti, k úplnému smíření, jak tomu je v lásce. Při svádění je podstatné, aby vzniklo napětí: když se gejša zdráhá, určitým způsobem se odevzdá

vá, a naopak když se nabízí, určitým způsobem stále odmítá. V erotice je obsažen stálý boj. Ve svádění je cosi nezavřeného, popud k činu, který nemůže být dokonán; estetický čin znamená přechodný stav mezi mírem a válkou, přítomnost bojovníků, kteří nejsou nikdy definitivními vítězi ani poraženými.

A proto je druhým charakteristickým rysem *iki* duchovní energie válečníka, která obsahuje rozporný vztah přitažlivosti a odporu k druhému pohľaví. Tento aspekt vychází z chování samuraje, jež vyžaduje nenucenost a smélou sebedůvěru: u gejši se projevuje jako pohľaví tržní hodnotou věcí, neznalost jejich ceny, uznávání kulturních a estetických hodnot spojené s opovrhováním neobratností, i když – a hlavně když – ji doprovází bohatství. Odvaha, schopnost výzvy, záliba v nebezpečí a provokaci, to jsou atributy této stránky *iki*.

Ale existuje ještě třetí rozměr, který pochází z buddhismu: odmítnutí „přezírat“, nestarat se o nešťastí a nedůslednost světa. Tento aspekt se podobá estetickému odstupu, neyústuje však v ryzí kontemplativní pasivitu, je to spíše suspendovaná činnost, protože dosažení cíle mu je lhostejné, což vyplývá ze znalosti světa. Proto bychom ho mohli definovat jako jakousi „kontemplativnost v činnosti“, pohľed nadřazený subjektivním vášním.

Charakteristické rysy *iki* jsou ještě jasnější, když je srovnáme s jinými estetickými vlastnostmi. Například kdo má dva poslední rysy *iki*, to jest duchovní energii a „přezíravost“, ne však sexuální provokativnost, bude noblesní, ale ne svůdný. *Iki* má stejně jako okázalost aktivní postoj vůči světu a snaží se prosadit, ale současně je mu vlastní i vkus *sabi*, to jest oblíba toho, co je opotřebované a co nese známky času; a tak si bude pohľavat současně s okázalostí a skromností, nechá letmo zahlédnout luxusní přádlo nebo podšívku pod neprůhlednými a trochu obnošenými kimony. Zkrátka *iki* stojí na poloviční cestě mezi laskavostí a drsností, má v sobě současně laskavost koketerie a drsnost kritického vědomí.

Svádění samozřejmě není exkluzivní výsadou japonské erotické civilizace, rovněž i kultura renesanční a manýristické Itálie, barokního Španělska, klasicistní a rokokové Francie, Anglie 19. století a germánských zemí v období secese nabízí reflexe o komplexnosti a uhlazenosti svádění. Je ale jisté, že v průběhu 20. století tato problematika postupně mizí, tento úpadek rozebírá Jean Baudrillard ve spise *O svádění*.²⁹ Podle jeho názoru jsme spíše svědky transformace svádění než jeho úplného zmizení, svádění ztrácí tradiční rysy výzvy, kompatibility se zlem, vzpoury vůči spo-

lečnosti: ve věku informací a komunikace se stává hrou, je všude a nelze ho rozeznat od jemné patiny lživosti, která, jak se zdá, doprovází rekla-
mu veškerého elektronického zboží. Osud svádění v současné společnosti
se tedy jeví paradoxně: na jedné straně svádění jakožto prosazování zdá-
ní nad realitou dokonale souzní se současnou nadvládou řádu symbolické-
ho nad reálným, na straně druhé však přináší praxi plnou narážek, evo-
kací a náznaků, že se jeví až anachronickým vůči hledání „holé pravdy“,
vůči odstraňování všech závojų a vší transparentnosti, vůči naturalistické-
mu dráždění, které moderní revoluce uvedly do pohybu a které trium-
fuji v pornografii a v braku.

Komunikační čin

I v estetice činu jsme v posledních desetiletích 20. století svědky zvr-
tu srovnatelného s dalšími třemi zvraty (politickým, mediálním a skeptic-
kým), o kterých jsme mluvili v předchozích kapitolách. Problémy, na něž
se dříve pohlíželo jako na problémy estetické, se teď předkládají jako
otázky komunikace. Tento *komunikační* zvat uskutečnil německý filo-
sof Karl-Otto Apel (narozen 1922) ve svém díle *Transformace filosofie*,³⁰
v němž je specifčnost estetického činu anulována naprostou převahou
etických problémů. Temata jako dialogičnost, angažovanost a odpověd-
nost (která jsou u Bachtina a u Sarta probrána v rámci estetiky a filoso-
fie literatury) jsou teď zařazována výhradně do kompetence „etiky komu-
nikace“. 31 Výchozím bodem je pro Apela kritika metodologického
solipsismu obsaženého ve filosofické tradici: odmítá monologismus kritič-
kého sebevědomí, které křáčí vpřed, aniž by v nejmenším bralo v úvahu
jazykové a argumentující společenství. Tato autonomie myslitele je iluzor-
ní, protože jazyk chápáný ve své esenciální sociabilitě je podmínkou, aby
se mohla projevit interpretační subjektivita. Nestačí, aby rozum nabyl
praktického rozměru a zaujal stanovisko (jako u Lukáse), je-li angažo-
vanost realizována monologicky, nebude možné vyhnout se nebezpečí dog-
matismu. Ke skutečné změně pro Apela dojde pouze tehdy, když rozum při
svém postupu a interakci bude vystupovat jako představitel univerzální
instituce – ideálním případem je neomezené společenství komunikace; no-
vé je zkrátka to, že opravdu důležitým působením není působení reálného
autora na reálného adresáta (jak tomu je u otců zakladatelů estetiky činu),

ale působení ideálního subjektu (lze ho ztotožnit s celým lidstvem) na reál-
ného autora.

Na rozdíl od Apela, v jehož teorii komunikace naprosto převažuje etic-
ký rozměr, německý filosof a sociolog Jürgen Habermas (narozen 1929),
autor monumentálního spisu *Teorie komunikačního jednání*,³² umísťuje
komunikační jednání do čtvrtého okruhu, mimo jednání instrumentální,
etické a estetické. Začíná kritickým rozbořem tří tradičních forem jedná-
ní. Prvním je jednání teleologické, které stojí vždycky v centru filosofické
teorie jednání, směřuje k uskutečnění cíle, vedou je zásady praktické
moudrosti a opírá se o interpretační situace. Vyvíjí se v strategické jednání,
když do kalkulu úspěchu aktera vstoupí očekávání rozhodnutí dalších ak-
térů, kteří směřují k témuž cíli. Tento typ jednání se jeví jako nejužší
spjatý s rozvojem západní racionality. Druhé je jednání řízené normami,
které si činí nároky na správnost, jako jsou normy povahy morální nebo
právní; tyto normy jsou výrazem dohody, která existuje v určité společen-
ské skupině ohledně konformity nebo deviance chování členů skupiny. Tře-
tí je jednání dramaturgické, jeho prostřednictvím aktér představuje sám
sebe, to znamená, obrací se k publiku a pro něj vytváří určitý obraz sebe
sama, více či méně spojený se svou subjektivitou; tento obraz není spon-
tánním expresivním chováním, ale má v sobě stylizaci prožitých zkušenos-
ti podle situace představení. Toto jednání je pro Habermase estetickým
jednáním v užším smyslu, klíčovými pojmy v něm jsou *encounter* a *per-
formance*: dramatické jednání lze definovat jako sociální interakci, jejíž
účastníci si jsou navzájem viditelným publikem a navzájem si něco před-
vádějí. Může také získat konotaci strategickou: k tomu dojde, když aktér
dbá o účinnost svého chování, aby dosáhl určitých cílů.

Hlavním Habermasovým zájmem je však vymezit základní rysy čtvrté-
ho typu jednání, které definuje jako „komunikační“ a v němž se řeč cí-
leně používá jako médium pro globální porozumění a dorozumění. Ve
třech předchozích modelech se totiž řeč chápe jednostranně. V prvním
slouží k realizaci cílů, ve druhém je pouze aktualizací již existující nor-
mativní dohody, konečně ve třetím směřuje k inscenaci nás samotných.
Pouze v komunikačním jednání se aktéři vztahují současně ke světu ob-
jektivnímu, společenskému i subjektivnímu, komunikační jednání v pod-
statě směřuje k vytvoření takových lidských vztahů, které by se řídily
pravdou, správností a pravdivostí. Habermas neskývá obůže při usku-
tečňování tohoto ideálu komunikace, varuje zvláště před nebezpečím zto-

tožňovat jednání s mluvením a komunikací s konverzací. Pro estetiku jsou obzvláště významné jeho úvahy o identitě a individuální seberealizaci. (Obecná potřeba získat účtu sám k sobě prostřednictvím vynikajících výkonů a vlastností se v nejvyšší míře projevuje u těch, kteří se – jako umělci – věnují tvůrčí činnosti, a tak má právě pro umělce apel obsažený v komunikativním jednání, apel na společenství širší, než je jejich reálné publikum, základní význam pro rozvoj tvůrčích schopností. Účastí na univerzálním diskursu se umělec osvobozuje od konkrétních a ustálených pout životních vztahů, která ho uzavírají do omezených a tradičních situací. A tak možná Habermasovo komunikativní jednání znamená obrodu postavy internacionálního intelektuála, proti němuž se obrátila Gramsciova polemika vedená ve jménu intelektuála národně-lidového.

Příspěvek amerického filosofa Richarda Rortyho (narozen 1931) k debatě o komunikační společnosti znamená vítězství umělecké dimenze nad dimenzí morální, kterou zastává Apel, a nad dimenzí racionálně-univerzalistickou, kterou zastává Habermas. Ve své knize *Filosofie po filosofii. Nahodilost, ironie a solidarita*³³ Rorty podrobuje ostré kritice snahu dát komunikativnímu jednání filosofické základy, které by se vztahovaly buď k lidskému údělu obecně, nebo k metafyzickým hodnotám jako pravda, dobro, spravedlnost apod. Každému apelu humanistického ražení, který předepisuje jako racionální povinnost cítit se solidárním se všemi lidskými bytostmi, schází koherence a účinnost, protože „my“ vždycky předpokládá jako protiklad nějaké „oni“, vůči nimž solidarita neplatí. Ohromné úsilí, které vyvinul Habermas, aby filosoficky založil komunikační společnost, je zbytečné, ne proto, že by člověk nutně musel být špatný, ale proto, že to už není úkolem filosofie! Kázání a traktát jakožto hlavní prostředníci změn morálního přesvědčení se staly bezmocnými vůči románu, filmu, televiznímu programu, jedním slovem vůči umění! Hrdiny současné společnosti nejsou ani kněz, ani vědec, ale zdatný básník a utopický revolucionář. Filosofie, říká Rorty, dnes zažívá konflikt mezi dvěma protikladnými způsoby, jak chápat vztah mezi teorií a realitou: na jedné straně se metafyzičtí myslitelé domnívají, že zachycují podstatu jevů, na straně druhé se „ironičtí“ myslitelé omezují na to, že je znovu líčí na základě historizujících a nominalistických premis. Ti první mají sklon enfatizovat nepřehlednější a neobecnější aspekty jazyka (slova „pravda“, „dobro“, „krásno“), ti druhí naopak studují metaforické a tvořivé dimenze výrazu; ti první se domnívají, že jejich slovník je bližší realitě než slovník, který používají jiní, ti druhí

zaujímají sebekritický a obezřetný postoj; ti první se nakonec přidají ke zdravému rozumu a k těm nejkonzervativnějším názorům, ti druhí otevírají nové cesty a podněcují nové jazykové hříčky. Rorty zahrnuje mezi ty první Marxe, Milla, Deweye, Habermase, mezi ty druhé Hegela, Nietzscheho, Heideggera, Derridu. Velice překvapivá je jeho interpretace Hegelovy *Feomenologie ducha*, podle jeho názoru Hegel vůbec nebyl metafyzikem, ale zakladatelem ironické filosofie, autorem velkolepého přepisu celých intelektuálních dějin Západu, průkopníkem přeměny filosofie v literární žánr.

Ironičtí filosofové podle Rortyho nejsou politickými, nýbrž soukromými mysliteli, to jest organicky nepatří k nějakému politickému ideálu nebo společenské třídě, nemají žádnou souvislost s politickými otázkami a se společenským životem. Snaží se spíše realizovat projekt individuálního zdokonalování a estetického završení, a proto nepřiznávají pravomoc svým recipientům, ale rozšiřují normy a především mění naše vnímání toho, co je možné a co je důležité. Takže jsou-li metafyzikové zbyteční a ironici soukromí, je nutné vzdát se zcela představy, že teorie by mohla být sociálním jednáním, praxí, angažovanou činností? Rortyho odpověď je komplexní. Především není úkolem teorie, aby stanovila, co je hodnota; zatímco Apel chce založit komunikační společnost na transcendentní a Habermas na rozumu, Rortyho argumentace zůstává na úrovni empiricko-faktické: podstatné je zavazet možnost svobodné diskuse, hodnoty se spontánně vynoří ze střetu různých názorů. Filosofie vůbec není privilegovaným hlediskem při určování, co je správné, může se nanejvýš vyslovit k formálním podmínkám fungování demokracie. V boji proti krutosti, který je pro Rortyho hlavním cílem politické angažovanosti, je mnohem účinnější literatura, etnologie nebo žurnalistika, protože dávají slovo bolesti obětí a činí nás citlivějšími vůči utrpení druhých. Sociální pouto se proto neopírá o nějaký racionální řád, ale o pocit večitění, ztožnění s city druhých, jehož původ a historický vývoj jsou v úzkém spojení s modernou. V podstatě se Rortyho myšlení soustřeďuje na zkušenost, která se týká spíše citů než činnosti, komunikační společnost se rysuje jako společnost citění mnohem víc než jako společnost jednání. V pragmatické estetice můžeme tedy pozorovat stejný posun k problematice citění, jaký je typický pro estetiku života (Agamben), estetiku formy (Lyotard), poznávací estetiku (Vattimo). Myšlení těchto autorů stejně jako Rortyho myšlení je velmi významné, protože poukazuje na vycerpání tradičních koncepčních rámců pocházejících od Kantana a Hegela.

(Obrat ke komunikaci není ovšem jediným výsledkem pragmatické estetiky. Americký literární kritik Harold Bloom (naroz. 1930) a anglický estetik Richard Wollheim (naroz. 1923) se ubírají jinými cestami. U Blooma se estetický čin stává vlivem, který má básník na jiného básníka, jenž přijde po něm, u Wollheima se estetický čin připodobňuje k rituálu; oba příklady jsou příkladem dosti zjednodušující interpretace estetického činu, zvláště srovnáme-li je s bohatstvím a šíří úkolů a cílů, které mu přičítali otcové zakladatelé pragmatické estetiky.

Bloomovy úvahy se týkají především vztahu obdivu a závislosti, které spisovatel pociťuje vůči autorům, jež si bere za vzor, tvůrčí zkušenost tedy není něco bezprostředního a spontánního, ale zprostředkovaný a komplexní vztah k dílům, která existovala dříve. Takovýto vztah na straně jedné s sebou nese velké nadšení, na straně druhé vyvolává pocit tísně a obav, že bychom mohli stále záviset na mistrovských dílech minulosti. Právě o tom vypovídá název nejznámější Bloomovy knihy *Úzkost z vlivu*,³⁴ v níž autor detailně studuje různé strategie, jak se zmocnit literární minulosti a jak získat tvůrčí nezávislost. Estetický čin je tak omezený na spleť vztahů uvnitř poezie a uvnitř literatury, ale i v nich však ze strany pokračovatelů dochází k více či méně vědomému procesu neporozumění a zkreslování, což činí přenos poselství nejistým a neúčinným. Tento jev Bloom nazývá „revizionismus“ a právě on je zdrojem dynamičnosti kulturního procesu na Západě; každý velký autor je nucen přepsat minulost a vytvořit vkus, na jehož základě bude posuzován. Bloom objasňuje strategický aspekt těchto postupů – je v nich konflikt, který se skrývá za kodexy civilizace a míru. V knize *Agon*³⁵ objasňuje v podstatě soutěživou povahu estetické praxe; každý tvůrčí duch bojuje s těmi, kdo byli před ním, ale nemůže se bez nich obejít. Dějiny jdou vpřed prostřednictvím stálého přepisování minulosti, nestačí být originální, je nutno ukázat, že díla předchůdců připravují a předjímají to naše, ono pak je jejich překonáním, a to v dvojím slova smyslu: jako schválení a jako zrušení.

Zjednodušující teorií estetického činu je také Wollheimova teorie popsaná v krátkém spise *Ouce a obrád*,³⁶ vychází z konfuciovského vyznění o obětování zvířat a klade si otázku vztahu mezi rituálním činem a uměním. Obrád charakterizují čtyři specifické rysy: je pociťován jako závažný, ale ne nutný – každopádně to tak nepociťují všichni, může se vy-

konat dobře nebo špatně, má jako každá činnost své důsledky, ale jeho hodnota na nich nezávisí, a konečně je schopný dát smysl životu toho, kdo ho vykonává. Nicméně stejně jako umění i obrád má vnější objektivní význam, který nezávisí na subjektivních duševních stavech toho, kdo ho vykonává. Je třeba bránit rituální dimenzi před interpretacemi, které ji od-suzují jako nesmyslnou a zbytečnou anebo ji řadí mezi patologie; neméně důležité je však i potvrdit její nezávislost a autonomii vůči těm, kteří považují praktický rozum za výhradní prostředek morálky; umění a rituál se totiž nenechají uzavřít do etiky.

Poznámky

- 1 G. W. F. Hegel, *Aesthetik*, I, 3, B, II, (čes. *Estetika* I., II., Olom., Praha 1966).
- 2 L. Tolstoj, *Čto takoe iskusstvo?* (1898), (čes. *Co jest Umění?* B. Kovt., Praha 1924).
- 3 Tohoto dělení na tři části se drží H. Arendtová v *The Human Condition*, Chicago 1958.
- 4 J. Dewey, *Art as Experience*, New York 1934.
- 5 E. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt a. M. 1959.
- 6 *Ibidem*, §17.
- 7 *Ibidem*, §49.
- 8 E. Bloch, *Das Faust-Motiv in der Phänomenologie des Geistes*, in: Tübinger Einleitung in der Philosophie, Frankfurt a. M. 1961–62.
- 9 *Id.*, *Geist der Utopie*, Berlin 1923.
- 10 A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, ed. V. Gerratana, Torino 1972, Q I a Q XIV, (čes. *Sešity z vězení*, Československý spisovatel, Praha 1959).
- 11 *Id.*, Q III, (čes. O. c.).
- 12 *Id.*, Q II, (čes. O. c.).
- 13 *Id.*, Q XVIII, (čes. O. c.).
- 14 *Id.*, Q VIII + XXVIII, (čes. O. c.).
- 15 *Id.*, Q XVII, (čes. O. c.).
- 16 *Id.*, Q VIII, (čes. O. c.).
- 17 G. Lukács, *Aesthetik I. Die Eigenart des Aesthetischen*, Neuwied 1963.
- 18 *Id.*, *Wider den missverständlichen Realismus*, Hamburg 1958.
- 19 *Id.*, *Prolegomeni a un'estetica marxista. Sulla categoria della particolarità*, Roma 1957.
- 20 *Id.*, *Aesthetik I. Die Eigenart des Aesthetischen*, cit., I, IV, 2.
- 21 *Ibidem*, I, IX.
- 22 J. Mukarovsky, *Studie z estetiky*, Olom. Praha 1971, a *Cestami poetiky a estetiky*, Československý spisovatel, Praha 1971.
- 23 M. Bachtin, *Estetika slovesnogo tvorčestva*, Moskva 1979, (slov. *Estetika slovesnej tvorby*, Tatran, Bratislava 1988).
- 24 J.-P. Sartre, *L'Imagination*, Paris 1936.
- 25 *Id.*, *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'Imagination*, Paris 1940.
- 26 *Id.*, *Que est-ce que la littérature?* (1947) in: *Situations II*, Paris 1948.
- 27 A. Malraux, *Les rois du silence*, Paris 1951.
- 28 S. Kuki, *Iki no kozo*, Tokyo 1930.

- ²⁹ J. Baudrillard, *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 zařadit 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 přemělo v otázkou 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 estetického?

kou zkušeností? Proč pojmy jako život a forma i schopnosti jako poznání a vůle jako by byly nezpůsobilé postihnout 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 postihnout ani jako subsumpci zvláštního obecnému, ani jako překonání kontradiktice? Faktem je, že sám pojem estetického (míněného jako neutrum)² implikuje tendenci k usměřování protikladů; pro existenci estetická je podstatný alespoň předobraz ukončení konfliktu, nadcházejícího směru, mítovorného okamžiku, v němž jsou holest a zápas definitivně potlačený či alespoň dočasně pozastaveny. Cítění 20. století se naopak vydalo směrem vůči estetickému směřování opačným, ke zkušenosti konfliktu většího, než je dialektická kontradiktice, k prozkoumání protikladu mezi termíny, jež neleží na opačných pólech ve vzájemné symetrii. Celá tato velká filosofická událost, již neváhám považovat za neoriginálnější 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 cizí moderní estetická tradice, však vůbec nepramení z toho, že by věnovali výlučnou pozornost problémům ryze teoretickým, že by neprojetovali zájem o cítění. Je tomu právě naopak. Právě studium cítění je vede k tomu, že opouštějí postkantovskou a posthegelovskou estetiku jako epigonskou a zastaralou. Jejich myšlení by tudíž mohlo být pokládáno za jakousi „novooestetiku“, 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 „kontradiktice“ (jemuž se věnuje Hegelova dialektika). Možná spíše než oblast čisté teoretické spekulace je jeho prostředím (nebo alespoň jeho východním bodem) právě nečistý rámec cítění, neobvyklých a zlověstných zkušeností, jež nelze redukovat na identitu, dvojnásobných 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 vytyčením, k toxikomaním a perversím, k postižením a menšinám, k „primitivům“ a k „jiným“ kulturám, nalezly inspiraci umění, literatura a hudba 20. století. V tom pravděpodobně tkvějí důvody, proč estetika tohoto století problematiku cítění opomíjí: ocitla se před cítěním příliš odlišným od toho, jež představovalo opěrný bod v estetice Kantově a Hegelově, a raději se obrátila ke klasičtějším temátům života a formy, poznání a činu. Jistě, cosi z tohoto cítění tak odlišného od kantovského citu a hegelovského *pathosu* se vyskytuje zejména v některých estetických formy, které jsou pod vlivem problematiky vznesena, a v některých estetikách činu, které byly nuceny zabývat se konfliktem. Takové pokusy však narážejí na estetické požadavky dokonalosti a směřování, které v konečném výsledku znovapřevládou a přivedou myslitele zpět do náruče estetické tradice kantovské či hegelovské. Nakonec také chápeme, proč skuteční hlasatelé cítění 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.

Vstup a zlověstné

To, že estetická zkušenost zavádí odstup, suspenzi, oddálení vědomé subjektivitě účastně a zahrnuté v potřebách a záležitostech světa, je skutečnost, kterou počínáje Kantem ožrejmilo mnoho filosofů a psychologů. Nezainteresovanost a psychickou distancí poznáváme jako základní aspekty estetického cítění na počátku tohoto století.³ Přesto teprve od zkladatele psychoanalýzy, Rakušana Sigmunda Freuda (1856–1939), se datují úvahy o psychické instanci natolik cizí a odlišné od subjektivního vědomí, že s ním vytváří prudce konfliktní vztahy: touto instancí je nevědomí a celá psychoanalýza může být považována za obrovskou a mnohotvárnou teorii konfliktního cítění. 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, zadržanou a nahromaděnou, a volnou energií primárního procesu, jež ihned tihne k vybití. Stagnace a hromadění energie vyvolává nelibost; její pohyb, odliv generuje slast.

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 smiřování 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 nanevš antiestetickým. Tím, že rozvíjí teorii o tak velkých rozporech v lidské bytosti samé, jako by do afektivity, jež u Kanta osciluje mezi pocity krásna a vznešena a u Hegela mezi patosem ducha a vytvářením uměleckého ideálu, vnašelo rozvrat a chaos, nevoli a ošklivost, bolest a podlost. Přenesením pozornosti k absenci vědomí (*Unbewusste*), 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“ ani konflikt, jež se 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 zapomennutí, přecházení, 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 úztah k nevědomí*⁴ (1905), v němž znovu zahajuje a rozpracovává filosofické úvahy o smích. 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 miněno nevědomí). Předmětem Freudova zkoumání je *Witz* (termín značící zároveň vtip i schopnost toho, kdo jej pronášá, vtipnost). Je to cosi zásadně odlišného jak od komičnosti, tak od humoru, které se pohybují pouze v oblasti předvědomí, kdežto konflikt, jež je podstatou *Witz*, probíhá na-

opak mezi předvědomím a nevědomím. Komičnost se rodí jako degradace protikladu, je výsledkem konfrontace, k níž byl subjekt donucen přítomností 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: tendenci (v němž se skrytý obscení či nepřátelský záměr vyjadřuje maskovaně) a nevinný (jež se jeví, jako by v něm skrytý záměr nebyl, a ještě více než vtip tendenci je neoddtelně 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 nesmenitelný, nezamenitelný, postrádá jakýkoli ekvivalent. Na rozdíl od estetického vysvětlení jevu, podle něhož vtip vyvolává slast 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 vytvoření kompromisu mezi pudem ego, jehož úkolem je jazykově 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*. Rozbíjí tak vnitřní totožnost slov. Vtipnost spočívá v tom, že z podobného slovního materiálu vytěží opačný 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 smích stranou, vylučující, 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 zbyvajícím 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 zažehnáván otevřený konflikt se silami vytěsnění; 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 příbuzností mezi uměním a hrou: obojí představuje přechodnou oblast mezi fantastickým 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 milenci tak Freud vykládá ve světle nové desubjektivace citění, 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 nelhostí a slastí. Žádný 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 nabývají „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 nejvlivnější „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 citění, pro něž jsou charakteristická hnutí

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 vyplynulo na povrch! Tak by mohla znít prvotřídní definice nevědomého! Zde ovšem Freud daleko překračuje ztotožnění odlišného s 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 tvoreni 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 události, které vyvolávají dětské úzkosti nebo ohrožují naši důvěru v tožnost živých bytostí, jako jsou dvojníci nebo obecně jevy zdvojení charakterů, 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 opozic, 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 neoddělitelně spájí totožnost a jinakost. Pohybu-

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

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

Ponechání a naslouchání

Desubjektivace čtení, 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. (Všem v substance stejně jako v subjektu místo bytí zaujímá jsoucno. Tím byla opomínuta *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 zažité 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), jímž otázkou bytí připadala jako nanejvýš znepokojivá záhada, v moderní době některých básníků (např. Hölderlin a Rilke), v jejichž poezii věc (*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 podstatou umění a zkušenosti leží mimo estetiku.

Estetice se vidí role subjektu projevuje jako pozornost upřená výhradně k afektivnímu stavu, jenž právě je považován za stav estetický. 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 nahlížen a posuzován pouze na základě své účinnosti v reprodukování estetického stavu. Totální a bezbřehé rozšíření afektivního stavu pobarbarštuje a zbarvuje život jakéhokoli velkého cíle.

Desubjektivace zkušenosti, již provedl Heidegger, je stanovena jako odmítnutí dvou ústředních pojmů subjektivistické estetiky, „výrazu prožitku“ (*Erlebnis-Ausdruck*) a „afektivního stavu“ (*Gefühlszustand*).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: nejme 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 žvást. 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 zakotvením, ale také vykořeněním, není jen blízkost, ale také vzdálenost, není jen důvěrnost, ale také cizost. Tyto protiklady Heidegger nechápe v dialektickém procesu, musejí se nechat „byt-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 prožití zkušenosti spočívá právě ve skutečnosti, že poezie sama v sobě zahrnuje bytí stejně jako nebytí, spásu stejně jako zmar, kdežto prožitek je krajním a reaktivním potvrzením totožnosti.

Druhým pojmem, jež Heidegger odmítá, je „afektivní stav“. Pojem citu je totiž neoddělitelně 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 přešlápne. Žádný z nich nemá nic z citovosti, vznrušení či melancholie. Síla poezie nevyučuje 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 verzí jsou chováni v lehké náruči zářačně všudypřítomné, mocné a božsky krásné přírody. Ta je přítomna ve všem, co je účinné, není však na účinnost redukovatelná. Všudypřítomnost totiž nezná jednostrannost pouhé účinnosti a čerpá svou sílu ze skutečnosti, že udržuje a vzájemně přibližuje protikladné extrémy nejvyššího nebe a nehlubší propasti, bytí a nebytí, důvěrného a cizího, radosti a žalu. Krásno tedy podle Heideggera není vůbec bezmocné a slabé, nýbrž naopak je ve svém simultánním okouzlení a vytržení nejmnocnější a nejsilnější. Proto právě básníci, kteří jsou tak duchovní, jsou také pozemšší, nepatří však jen světu; modus jejich bytí je ten nepochopitelnější a nejobsažnější. Podle Hölderlinových slov jsou v tichosti vítězi nad osudem, poněvadž jsou silní velkou vahou štěstí.

Heidegger nás tak uvádí do citění, které je neoddelitelné od myšlení a jednání: dochází k němu ještě před rozdělením lidské bytosti v poznání, čím a cit.¹¹ To vysvětluje zvláštní důraz, jež Heidegger klade na pojem počátku, původu; ten pak poskyne 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 estetiky 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 zcela naopak bytostnou diskontinuitu umělecké události vůči všemu, co jí předcházelo, co ji obklopuje a co po ní následuje. Heidegger zamýšlí zbavit 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 materiálności, 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 sounáležitostí. 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 užitékové dimenze bytí-prostředkem prostředku, tak umělecké dimenze bytí-dílem díla. Věc není symbolem, není syntézou, jsoucnem, k němuž se přidává cosi užitékového nebo uměleckého. Užítkovost i uměleckost jsou obsaženy už ve věcnosti věci: první je její spolehlivost, 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 převést jako *Unverborgenheit*, do češtiny jako „neskrytost“, „neskrývání“. Rozhodující je, že slovo „pravda“ etymologicky vyjadřuje nepřítomnost negativní dimenze, a ne potvrzení dimenze pozitivní. Pravda nikdy není nehýbnou 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*, *Richthigkeit*, přesnost, správnost. Ta nás vedou k přesvědčení, že pravda je cosi, čeho se můžeme zmocnit přesnějším 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*, mýtna, jež Heidegger používá, aby vysvětlil zvláštní povahu tohoto nesubjektivního, neosobního, nepychologického citění, není myslitelné jako jednota, nýbrž jako „jiné“, jako něco sotva známého, co otvírá a nestejnou měrou zaručuje právě tak ne-skrýlost jsoucna, jako jeho skrylost. *Lichtung* vsuktnu vůbec není totožné s objevováním: objevování je stejně podstatné jako objevování, skrytí a zahalování stejně důležité jako odhalování a ukazování. Jisté je v podstatě nejisté, vůbec ne uklidňující!

Důležité je pochopit, že *Lichtung*, svítící mýtna, otevření, osvětlení, rozšíření, *lucus*, není pojem metafyzický, neboť je historický, je to případ, událost; pravda není cosi věčného, ale nabývá historičnosti v uměleckém díle. *Lichtung* není ani pojem estetický, poněvadž není směřením: předstává zůstatkem prvku protikladu, prvku kontrastu. Tento protiklad však není dialektické povahy, není srovnatelný s protikladem mezi potvrzením a negací. Prvek sváru přítomný v osvětlení nelze vidět jako protiklad mezi neskrýlostí a skrytostí, jako by první byl pravda a druhý nepravda: skrytost ukazuje na odnětí, ústup pravdy.

Jedním z významných aspektů estetické 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 „látku“, 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 vztahů: umělecké dílo otevírá určitý svět, to jest přiděluje věcem jejich vzhled a lidským bytostem vizi sebe samých. Zatímco esteticko-metafyzické pojetí formy implikuje vytýčování mezi, svět odkazuje ke zkušenosti „otevřenosti“, i to je třeba chápat jako riziko. „Světové“ je vsuktnu nejvyšším nebezpečím. Podobně je nutno opustit pojem látka, kterou se obvykle rozumí to, co je omezené, sevržené, obsažené. Heidegger vycítá tradici, že nechala látku zaniknout, ujařmit, nedovolit ji být tím, čím je: látka je znásilňována, ohýbána, nucena k formální vůli, jež může být namířena směrem k užítkovosti nebo k uměleckosti. V obou případech tradice hodlá látku vymazat, ať už

je ji 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 čemuś jistému.

Společná přítomnost rizika a jistoty, nebezpečí a ponechání vede ke zkušenosti „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 odmíná blízkost a dálku měřicím nástrojem, které z těchto pojmů činí 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 pocesní. „Pocesnost“ se ukazuje jako podstatný rys zkušenosti odlišného: rozkládá jak zakorenění, tak odcizení. Konfigurace bytí není jednoznačná; není nutno chodit daleko, abychom našli odlišné, je odevždy zde, kde jsme. A naopak skutečnost, že oblasti bytí jsou mezi sebou spojeny, činí 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 zkušenosti:¹⁵ přetrvává jako nezkrotná, nezvyklá, odlišná (jak je to právě obsaženo v předponě *gegen*, proti), a přece se nabízí, ve své svobodné rozlehlosti nám vychází vstříc (*gegenet*), vyzývájíc nás k ponechání, poslechu, přihnutí.

Heideggerovo myšlení nelze oddělit od zvláštního ladění jeho jazyka; ten nás uvádí do oblasti citění, 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 estetické inspirace. K tomu, abychom našli cestu ke zkušenosti, jež od nás žádá spojit s ní náš osud, jsou nutné všechny tři tyto způsoby přístupu.

Vídet něco „jako něco“

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

myslitelem citění odlišného. Podrobuje neúprosné analýze estetický soud, dokládaje jeho logickou nesoudržnost a praktickou neužitečnost: podle jeho mínění nemá estetika žádnou poznávací ani pragmatickou hodnotu.¹⁶ Wittgenstein stejně jako Herbert 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 vymká tomuto rozměru, se vysvětluje odkazem na konkrétní přiležitosti, při nichž byly určité soudy vyneseny, či odkazem na souhrn aplikovaných 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, jenž potírá 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 králka. 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 architektonická, 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 skříň.

Jev, při němž vidíme určitou věc jednou tak a jednou jinak, nás uvádí do neosobní dimenze zkušenosti: vše, co zůstává subjektivní, představuje překážku, která skrývá pojmovou integraci pokrýváje jednoduchosť vnímání. Wittgenstein dokonce vyslovuje pochybnost, že toto vnímání musí někomu patřit, že tu musí být určitý nositel vnímání. Mezi jazykem a vnímáním vzniká hád; zkušenost odlišnosti se ukazuje jako nepřístupná tradičním psychologickým teoriím. Wittgenstein pokládá za zcela neuspokojivou spiritualistickou, subjektivistickou, mentalistickou teorii, jež pochází od Descarta a dosahuje až k psychologii 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. Desubjektivace 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 interpretačním zprostředkováním;²⁰ je to oblast toho „vidět jako“, v níž zavedení průměru, odkaz na pojmovou osnovu, poznávací proces znamenají zárukou srozumitelnosti. Filosofie v podstatě z velké části spočívala v této zdůvěrňující 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 vyzarování, intenzita a nevýslovná 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 jinakost, 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. Jde skutečně o tři aspekty existence, jež tradiční estetika opomíjela, ne-li úplně vyřadila. Benjamina origi-nálnost nespočívá tolik v tom, že je učil 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 lidské a „věcové“, takže se na jedné straně lidská senzibilita zvětňuje, 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 říznorodých situací a nabývá nejenom zásadního významu pro interpretaci barokní kultury a kapitalistické společnosti Baudelaireovy doby, ale představuje ohromně plodný dešifrovací 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 netělesným, 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 psychologickou skutečností, u Heideggera bytím v množství svých projevů, u Wittgensteina je jazykovým území; konečně u Benjaminů nabývá určení, které je nejvíce znepokojivé, zahrnující do spletného vztahu sexualitu, filosofii a ekonomii.

Teoretické východisko pro „sex appeal neorganického“ lze spatřovat v absenci totožnosti, kterou podle Benjaminů doprovází trauma, silná emoce a jak sám říká, *šok*. Ve svazku *Původ německé truchlohy*,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 nekritičtějšími protiklady je odvozena od závratné zkušenosti proměn a obrátů. Podobně v Baudelaireovi je *spln* náladou, jež odpovídá permanentní katastrofě; Baudelaire umísťl zážitek *šoku* do samého středu své umělecké práce.

Společně s totožností schází rovněž jednotu; vše se rozkládá a rozbíjí v nekonečné částechy, 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 Benjaminů architektonické ztvárnění neustálého přechodu, v němž splývají pojmy interiér a exteriér, uvnitř a vně, blízko a daleko.

Přede vším se však smrt, zbroží a sex sbíhají a vzájemně posilují v kategorii vnějškovosti. Podle Benjaminů obsahuje baroko vizi světa zcela se-

kularizovanou a světskou, v níž není místa pro transcendenci; střetověká 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 Baudelaireovi projevuje 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 nejúčinnější afrodiziakum. Jinou postavou vnějškovosti je *flaneur*, pro něhož výhoda zahálky je cennější než práce.

Tato vymezení se ukazují jako velmi plodná při interpretování společnosti 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 rozměňují toto *hic et nunc* díla do množství kopií, jež postrádají originál. Benjamin tento jev popisuje jako ztrátu „aury“ a kulovní hodnoty; jejich místo zaujala hodnota vystavovací, to jest zdůraznění spektakulárního rozměru díla, jež posléze zastupí jeho estetickou specifitnost. 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 nevědomi: 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 žánru vytváří nekonečné variace. Benjamin zdůrazňuje revoluční potencial 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 citění orientovaného opačným směrem než vitalismus, které nevychází z depresivního a odmítavého klimatu každodenního života a je hluboce prodechnuto 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 zanicení, jež ho dovádí k prudkým útokům proti citové bídě jeho doby, druhý je nadán troufalon a bezohlednou ironií, která porušuje všechny literární konvence a uměleckému hledání otevírá nové obzory. Oběma je společně vyzývané stanovisko vůči sociálním, filosofickým a estetickým tradicím a usilí 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 filosofického textu v italské literatuře. Čtení, které se nechá unášet na vlně tužeb, iluzí a naději, které se nechá strhávat spontánním hěhem života, nemůže v tom, kdo ho zakouší, probouzet uznání vůči sobě samému. Ryzí lásku k přírodnímu životu Michelstaedter označuje termínem *flopsuchá*; 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 protřpět 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 nasýtit. Hedonistická koncepcce života, podle níž jediné, na čem záleží, je požitek, je vydána napospas nenasytnému hladu, jenž přivodí rozklad každému, kdo se mu poddává.

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 ničemů“, místem všeobecného poohledování, které pomocí nezávazné mnohomluvnosti skrývá naprosto nedostatek zkušeností. 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 politikářská, rétorika umělecká nebo filosofická... ale všem je společná snaha proměnit přítomnost v cosi věčného.

V protikladu k zbabělosti a rétorice Michelstaedter prosazuje odlišný druh citění, 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 citění, 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 úplnou 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 jiskřivé 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 blízkou zkušenosti Freudově a Wittgensteinově: 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 kuň 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 esejích, povídkách a románech prošli a probádali neznámá území senzibility a afektivity a své objevy převešli do teoretického jazyka.

Bataille soudí, že Hegel podřadil negativní historické pozitivitu, jež ho transcenduje, a tím ruší. On sám proto požaduje autonomní existenci negativního „bez použití“, neotřesitelného 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 servilního jazyka ekonomiky a logiky. Je osvozeno od utilitářních a projektových záměrů, takže může být definováno jako „perverzce“ 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, antinomií), morálce (zlem), ekonomii (ztrátou, vydáním), právu (zločinem), psychologii (dětstvím, šlenstvím), fyzice (smrti). Studie obsažené ve svazku *Littérature a zlo*,³² věnované různým básníkům a spisovatelům považovaným z tohoto hlediska za příkladné, poukazují na význam osudů, které se naplnily ve znamení transgrese.

Ještě radikálnější než poezie a umění ve sledování negativního je erotismus, jež Bataille znázorňuje jako pravou zkušenost *suverenity*.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 hrou, vážností a smíchem, tabu a transgresí. Erotismus je rozporná zkušenost zá-
kazu a jeho porušení; pozastavuje zákaz, aniž ho odstraní, a proto nemůže nikdy nabýt povahy návratu k přírodě či obnovy pozitivního celku.

Podle Maurice Blanchota to, čím se vyznačuje *mezi zkušeností* 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 něčí zkušeností, nýbrž vstupem umírajícího já do prostoru, v němž umíraje neumírá jako „já“, v první osobě. Tento prostor je prostor literárního psaní,³⁴ toto psaní se ztotožňuje s neutrem, neboť je jediným jazykem, jenž dává ve sázku sám sebe, vytváří ve svém nitru vztah ne totožnosti ani jinakosti, nýbrž nekonečně odlišnosti.³⁵ Literární psaní odkazem na sebe sama pozastavuje smysl toho, co říká; netvrdí ani nepopírá, nýbrž zakládá neutrální prostředí, které si nevšímá autora ani čtenáře. Literatura se konečností ustavuje i destruuje sebetázáním po své vlastní povaze.

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

Ještě směřejší mezní zkušenosti a ještě vyhraněnější průzkumy negativního, než tomu bylo u Bataille, Blanchota a Klossowského, obsahují úvahy italského filosofa Luigiho Pareysona (1918–1991). Tento autor početných 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 svobodomyslných „silných duchů“ a zhožných a oddaných „krásných duší“. Podle něho nám současná společnost poskytuje příklady nihilismu umírněného ve své klidné a skromné spokojenosti. No-

vou „krásnou duší“ je ateista, nihilista zcela smířený se životem, přívětivý a společenský. Pod zdáním bezohlednosti skrývá potřebu pokojného a pohodlného života, jež je na opácném 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 obsaženým 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 vizi vyrovaného přijetí a zbožného soucitu. Odmítá metafyzické ztotožnění Boha, dobra a bytí. Bůh podle něho není jenom pozitivnost, není pozitivnost kompaktní, zaokrouhlená na sebe samu, nehybná ve své uzavřené totožnosti. V Bohu zůstává přitomno zlo, jež může být kdykoli probuzeno. Při popisu tohoto probuzení jako třeštění zrady, zběsilost sebezničení, vzepětí destrukce, dekrece, „rozvrat“ se Pareyson uchyluje k vrchovaté účinnému a vášnivému vyjadřování. Vedle „smělého projevu“ teologického typu rozvíjí stejně „smělý“ projev antropologický, jenž se týká v lidské zkušenosti neuvěřitelné současně přítomnosti bolesti a radosti, utrpení a rozkoše, trýzně a potěšení. Uvádí nás tak do citění skutečně krajního, otvíráje nám obzory, v nichž chlad a teatrálnost, odepření a očekávání, podrobení a odplata, ponižení a znovuzrození jsou nerozlučně spjaty.

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 hluhokým 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 nesetkají. Pohlavní styk je bezvýchodná slepá ulička. Na

těchto úvahách Lacan staví nový výklad středověké kurtózní lásky, jež se ukazuje jako rafinovaný způsob, jak nahradit absenci pohlavního styku, představující, 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 zajietí metafyzických kategorií. Irigarayová prostřednictvím jemných analýz dokazuje, že těmto kategoriím odpovídá falokratická myšlenková struktura, pro níž 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 nepoznatelným, před druhým jedincem, jenž je opácného 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: nechutné

Problematiku protikladu, jinakosti a odlišnosti promýšlel s neuchtavající 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 bytostně blízkosti k duši. Ve srovnání s hlasem, *phoné*, vypadalo psaní jako úpadek směrem k vnějškovosti znaku. Text, chápaný jako předivo znaků, je zkrátka vždycky 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 mí námítky 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 zájem se projevuje v neúnavné práci na *dekonstrukci* filosofie a předněm dekonstrukce je jakožto součást filosofie také estetika. Derrida například podrobuje zkoušce kantovský pojem vkusu. Co znamená *dekonstruovat* vkus? Především vymezit opak-vkusu.⁴⁶ Kant ovšem připoisť možnost některých negativních libostí; to je právě příklad vznešeného, jež je proti zájmu smyslu. Avšak vznešené je spojeno s idealizující zkušenosť, v níž je negativní rozměr zcela sublimován a překonán. Totéž platí pro ukazování zla, jež může být asimilováno a očisťeno umením. Podle Kanta nemůže estetika asimilovat jedinou dimenzi – *nechutené*. Není to negativní hodnota vyčleněná z umění; nechutené se tedy zdá být nepředstavitelné a nepojmenovatelné, úplně odlišné, jiné, vyvážané ze systému. Přesto má zkušenosť nechuteného 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 patrně 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 (chuť a čich). Možná u posledního z těchto smyslů se můžeme setkat s něčím nechutnějším, než je zvracení, s něčím nepředstavitelným, nepojmenovatelným, nepochopitelným, nepřizpůsobitelným, obscurním, něčím, kde se hierarchizující autorita logocentrismu nemůže projevit. Dýchání vsutku – soudí Kant – skrze plíce přináší hlubší a niternější pořízení než jídlo. Proto právě čich umožňuje zkušenosť ještě nechtutější než nechutené; čich je zástupce, náhradník, záloha nechuteného, je to zdvojené nechutené. 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 nechutené (vlastně odlišnost ženského a zástupce nechuteného) jsou pojmy, k nimž se nedá dospět výlučně myšlením a jedním; vyžadují

ji *cítění*, přesněji cítění, které by nezůstávalo jako kantovský cit, hegelovský *pathos*, bergsonovský élan vital, Rieglovo umělecké chťení, croceovská intuice nebo blochovská utopie v rovině idealizující duchovosti. Vyzádují cítění zlověstné a odlišné, vyzárující a ozvlášťující, jež nelze zařadit pod klidnou harmonii krásné estetické duše. Ani toto vše ještě nestačí, protože stále zůstáváme v rovině psychologické a fenomenologické. Irigarayová a Derrida nám naopak popisují cítění, které je vepsáno ve vnějškovosti, již nelze zredukovat na ducha, v záhybech ženského pohlaví či v plicních sklípčích, v nevyсловitelném psaní či v technické protěze, v chemické láce 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. Připojuje se k dalšímu čtyřem obrátům, o nichž jsme se již zmínili (politickému, mediálnímu, skeptickému a komunikativnímu); ve skutečnosti se k nim jen nepřipojuje, nýbrž je převládá 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.

Schizanalýza a blokování pocitů

Francouzští myslitelé Gilles Deleuze (1925–1995) a Félix Guattari (1930–1992) jsou autory rozsáhlého díla *Kapitalismus a schizofrenie*, rozděleného do dvou dílů, *Anti-Oidipus*⁴⁷ a *Tisíc rovin*⁴⁸, jež může být považováno za *summu* všech estetických koncepcí 20. století. Ve schématu načrtnutém zásadním protikladem mezi paranojou, 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 čin jsou podrobeny 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 vložten velmi jasně a názorně. Zejména je třeba odlišit subjek-

- ¹⁶ Id., *Economimesis*, in: *Mimesis des articulations*, Paris 1975.
¹⁷ G. Deleuze – F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. L'anti-Œdipe*, Paris 1972.
¹⁸ Id., *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris 1980.
¹⁹ 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. MORPURGO-TAGLIABUE: *L'esthétique contemporaine. Une enquête*. Milano 1960. Bohužel nebylo nikdy doplněno. Mimoto uvádíme: R. BAYER: *L'esthétique mondiale au XX siècle*. Paris 1960; E. MIGLIORINI: *L'estetica contemporanea*. Firenze 1980; G. MARCHIANO (ed.): *Le grandi correnti dell'estetica novecentesca*. Milano 1991. Oddíly věnované estetice 20. století jsou mimoto obsaženy v obecnějších dílech, z nichž uvádíme: sborník *Momenti e problemi di storia dell'estetica*. Milano 1959–61; M. DUFRENNE – D. FORMAGGIO: *Trattato di estetica*, díl I *Storia*. Milano 1981; S. GIVONE: *Storia dell'estetica*. Roma–Bari 1988. Téměř výlučně o 20. století pojednává druhá část sborníku *Historia de las ideas y de la teorías artísticas contemporáneas*, 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, Milano 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. GIVONE: *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*. Milano 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, osobností a spisů včetně sekundární bibliografie, jakož i specifická díla o otázkách, na něž hledá estetika odpovědi.

Estetika života

- O pojmu život – G. CANGLIHEM: *La connaissance de la vie*. Paris 1971.
- O tom, co bylo před „estetikou života“ – A. CONTINI: *Jean-Marie Guyau. Una filosofia della vita e l'estetica*. Bologna 1995.
- O pojmu „prožitek“ – L. AMOROSO: *L'estetica come problema*. Pisa 1988.
- O Diltheyovi obecně – F. BIANCO: *Introduzione a Dilthey*. Roma–Bari 1995. O Diltheyově estetice – G. MATTEUCCI: *Anatomie diltheyane*. Bologna 1994, a *Immagini della vita*. Bologna 1995.
- O Santanyanovi obecně – N. BOSCO: *Intuitio al pensiero di Santayana*. Milano 1987.
- O estetice vnitřní – M. R. DE ROSA: *Theoder Lipps: estetica e critica*. Napoli 1990; A. SCIALPI: *L'Enfithlungstheorie*. In: Rivista di Estetica, 1, 1979.
- O Bergsonovi obecně – V. JANKĚLÉVITCH: *Henri Bergson*. Paris 1959; C. MIGLIACCIO: *Intuitio al pensiero di Bergson*. Milano 1994; A. PESSINA: *Introduzione a Bergson*. Roma–Bari 1995. O Bergsonově estetice – S. DRESDEN: *Les idées esthétiques de Bergson*. Paris 1956.
- O komičnu ve 20. století obecně – G. FERRONI: *Il comico nelle teorie contemporanee*. Roma 1974.
- O Pirandellově estetice – C. VICENTINI: *L'estetica di Pirandello*. Milano 1985².
- W. KRYSINSKI: *Le paradigme inquiet. Pirandello et le champ de la modernité*. Montréal 1989.
- Jako obecný úvod do Simmelova myšlení je velice užitečná studie C. MONCARDI-NIHO: *Aspetti della sociologia di G. Simmel*. Je úvodem k souboru studií *Il conflitto della cultura moderna*. Roma 1976. Co se týká estetiky, odkazujeme na následující úvodní studie: M. CACCIARI k souboru *Saggi di estetica*. Padova 1970; L. PERUCCHI k souboru *Il volto e il ritratto*. Bologna 1985; též H. BOHRINGER – K. GRÜNDER: *Aesthetik und Soziologie um die Jahrhundertwende*. Georg Simmel. Frankfurt a. M. 1976.
- O H. Bremondovi – M. MARTIN DU GARD: *De Sainte-Beuve à Fenelon. Henry Bremond*. Paris 1927; E. COICHOT: *Henry Bremond historien du sentiment religieux. Aix-en-Provence 1982; důležitá je studie M. DE CERTEAUA: Una filosofia moderna dell'esperienza religiosa: Henry Bremond e la „Metafisica dei santi“*. In: *Politica e mistica*. Milano 1975.
- O Unamunovi obecně – V. DE TOMASSO: *Il pensiero e l'opera di Miguel de Unamuno*. Bologna 1967.
- O Jaspersovi – G. PENZO: *Jaspers. Esistenza e trascendenza*. Roma 1992. O Jaspersově estetice – P. RICCI SINDONI: *Arte e alienazione. Estetica e patologia in Jaspers*. Napoli 1984.
- O Ortegoví obecně – F. MEREGALLO: *Introduzione a Ortega y Gasset*. Roma–Bari 1995; J. MARIAS: *Ortega y Gasset: circunstancia y vocación*. Madrid 1960. O Ortegově estetice – D. ARGERI: *Předmluva k J. Ortegu y Gasset*, Mediatazioni sulla felicità. Milano 1986.
- O Marcusuvi – T. PERLINI: *Che cosa ha veramente detto Marcuse*. Roma 1968; L. CASINI: *Marcuse maestro del '68*. Roma 1981; D. KELLNER: *H. Marcuse and the Crisis of Marxism*. Houndmills 1984.

- O Batesonovi – S. MANGHI (ed.): *Attraverso Bateson. Ecologia della mente e relazioni sociali*. Milano 1994. O Batesonově estetice – M. INGROSSO: *Verso un'estetica delle relazioni*. Gregory Bateson e le relazioni sociali. In: *Attraverso Bateson*, cit.
- O Foucaultovi obecně – P. A. ROVATTI (ed.): *Effetto Foucault*. Milano 1986; sborník *Michel Foucault philosophe*. Paris 1989.

Estetika formy

- O pojmu formy obecně – O. LONGO (ed.): *Forma, rappresentazione, strutture*. Napoli 1989. Významný úvod do „estetiky formy“ v A. SHEPPARD: *An Introduction to the Philosophy of Art*. Oxford–New York 1987.
- O Wölflinovi – F. STRICH: *Zu Heinrich Wölflin Gedächtnis*. Bern 1956; W. WÖRRINGER: *H. Wölflin*. In: *Fragen und Gegenfragen*, München 1956; M. LURZ: *Heinrich Wölflin. Biographie einer Kunsttheorie*. Worms 1981; G. CARCHIA: *Fiedler e Wölflin: il problema della forma classica*. In: *Il mito in pittura*, Milano 1987; F. SCRIVANO: *Lo spazio e le forme*. Firenze 1996.
- O Rieglvi – H. SELDMAYR: *Die Quintessenz der Lehren Riegls*. In: *Kunst und Wahrheit*. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte, 1958; E. PANOFSKY: *Der Begriff des Kunstvollen*. In: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, 1964.
- O Worringerovi – J. NIGRO COVRE: *Předmluva k W. Worringer*, Astrazione e empatia, Torino 1975; G. GURISATTI: *Doslov k W. Worringer*, Problemi formali del gotico, Venezia 1986; M. R. DE ROSA: *Předmluva k W. Worringer*, Problemi dell'arte, Salerno 1992.
- O Prinzhornovi a psychopatologickém umění – M. WEBER: *Prinzhorn. L'homme, la collection, le livre, předmluva k H. Prinzhorn*, Expressions de la folie. Paris 1984; A. PHILIPPOT-RENIERS (ed.): *Image et imaginaire*. Bruxelles 1996.
- O dětském umění – L. PIZZO RUSSO: *Il disegno infantile. Storia, teorie, pratiche*. Palermo 1987.
- O K. Nišidovi – G. VIANELLO – M. ESTARI – K. JOŠIOKA: *La scuola di Kyoto*. (ed. G. Marchanò). Messina 1996.
- O primitivní estetice – G. CARCHIA – R. SALIZONI: *Estetica e antropologia. Arte e comunicazione dei primitivi*. Torino 1997. O vztahu mezi formalistickou estetikou a primitivismem – M. PERINOLA: *Le néo-antique au delà du néo-classicisme et du primitivisme*. In: sborník *Art et contemporanéité*, Bruxelles 1992.
- O Florenském obecně – M. G. VALENZIANO: *Florenský*. Roma 1986.
- O ruské estetice – R. SALIZONI: *L'idea russa di estetica*. Torino 1992.
- O ikončnosti v byzantské kultuře – J. PELIKAN: *Imago Dei. The Byzantine Apologia for Icons*. New Haven–London 1990; A. JAKALIS: *Images of the Divine. The Theology of Icons at the Seventh Ecumenical Council*. Leiden 1994.
- O Florenského estetice – N. MISLER: *Il rovesciamento della prospettiva*. In: P. Fiorinskij, *La prospettiva rovesciata ed altri scritti*, Roma 1983; R. SALIZONI: *La prospettiva rovesciata. Simbolismo e realismo in P. Fiorinskij*. In: Rivista di estetica, 16, 1984.
- O Panofském – M. A. HOLLY: *Panofsky and the Foundation of Art History*. Ithaca–London 1984.

- O ikonoklastické otázce obecně – J. J. GOUX: *Les iconoclastes*. Paris 1978; D. FRED-BERG: *The Power of Images*. Chicago 1989; S. GRUZINSKI: *La guerre des images*. Paris 1990.
- O Focillonovi – sborník *Vie des formes*. Paris 1968; E. CASTELNUOVO: *Předmluva k H. Focillon, Vita delle forme*. Torino 1987.
- O Kublerovi – G. PREVITALI: *Poznámka k G. Kubler, La forma del tempo*. Torino 1976.
- O „mestřiném opakování“ – M. PERNIOLA: *Transiti. Come si va dallo stesso allo stesso*. Bologna 1989.
- O Eliasovi – A. TENENTI: *Předmluva k N. Elias, La società di corte*. Bologna 1980; sborník *Materialien zu Norbert Elias Zivilisationstheorie*. Frankfurt a. M. 1979.
- O Arnheimovi – A. GARAU: *Pensiero e visione in Rudolf Arnheim*. Milano 1989; L. PIZZO RUSSO: *Conversazione con Arnheim*. Palermo 1990.
- O vztazích mezi estetikou a náboženstvím – M. PERNIOLA: *La società dei simulacri*. Bologna 1980, a *Più che sacro, più che profano*. Milano 1992.
- O Balthasarovi – J. A. KAY: *Theological Aesthetics*. Bern–Frankfurt a. M. 1979.
- O Coomaraswamy – R. LIPSEY: *Coomaraswamy: His Life and Work*. Princeton 1977; G. MARCHIANÒ: *La parola e la forma*. Bari 1977.
- O McLuhanovi – R. BARILLI (ed.): *Estetica e società tecnologica*. Bologna 1976; sborník *McLuhan e la metamorfosi dell'uomo*. Roma 1984.
- O estetice televize – A. ABRUZZESE: *Lo splendore della TV. Origini e destino del linguaggio televisivo*. Genova 1995.
- O Lyotardovi – A. BENJAMIN (ed.): *Judging Lyotard*. London 1992.
- O otázce vzněšena – G. LOMBARDO: *Hypsegoria. Studi sulla retorica del sublime* (ed. T. Kemeny). Modena 1988; sborník *La via del sublime*. Firenze 1988; G. CARCHIA: *Retorica del sublime*. Roma–Bari 1990; M. COSTA: *Il sublime tecnologico*. Salerno 1990; sborník *Dicibilità del sublime* (ed. T. Kemeny). Udine 1990.
- Estetika a poznání*
- O problematice poznávací estetiky obecně – J.-M. SCHAEFFER: *L'art à l'âge moderne*. Bologna 1996.
- O vztahu mezi estetikou a humanitními vědami – E. FRANZINI: *Estetica e scienze dell'uomo*. Milano 1985.
- O Croceovi obecně – P. BONETTI: *Introduzione a Croce*. Roma–Bari 1984; V. STELLA: *Benedetto Croce*. In: *Filosofia oggi*. 62–64, duben–prosince 1993. O Croceho estetice – P. D'ANGELO: *L'estetica di B. Croce*. Roma–Bari 1982; R. BRUNO (ed.): *Per Croce. Estetica, etica, storia*. Napoli 1995; P. PELLEGRINO: *L'estetica del neorealismo italiano*. Catania 1996.
- O vztahu mezi estetikou a fenomenologií – G. SCARAMUZZA: *Le origini dell'estetica fenomenologica*. Padova 1976; F. FELLMANN: *Phänomenologie als ästhetische Theorie*. Freiburg 1989.
- O Husserlovi obecně – R. RAGGIUNTI: *Introduzione ad Husserl*. Roma–Bari 1970.
- O Ingardenovi – S. S. COHEN: *Roman Ingarden's Aesthetics of Literature*. Ann Arbor (Mich.) 1979.

- O Hartmannovi obecně – R. CANTONI: *Nicolai Hartmann*. Roma 1972. O Hartmannově estetice – F. LÖW: *L'estetica di Nicolai Hartmann*. In: *Aut Aut*, 23, 1954; D. FORMAGGIO: *Arte e possibilità in Nicolai Hartmann, předmluva k N. Hartmann, L'estetica*. Padova 1969.
- O vztahu mezi estetikou a hermeneutikou – M. FERRARIS: *Storia dell'ermeneutica*. Milano 1988; P. MONTANI: *Estetica e ermeneutica. Senso, contingenza, verità*. Roma–Bari 1996; G. GENTILI: *Ermeneutica e metodica*. Genova 1996.
- O Gadamerovi – J. C. WEINSHAMER: *Gadamer's Hermeneutic. A Reading of Truth and Method*. New Haven–London 1985; G. SANSONETTI: *Il pensiero di Gadamer*. Brescia 1988.
- O Cassirerovi – P. A. SCHLIPP (ed.): *The Philosophy of Ernst Cassirer*. Evanston (Ill.) 1949; D. Ph. VERENE: *Předmluva k E. Cassirer, Simbolo, mito e cultura*. Bari 1985; G. RAIÒ: *Introduzione a Cassirer*. Roma–Bari 1990. O Cassirerově estetice – B. BOLOGNINI: *Il problema estetico nella prospettiva di E. Cassirer*. In: *Il pensiero*, 1973; R. ROCHLITZ: *Le philosophe des historiens de l'art*. In: *Critique*, 586, března 1996.
- O vztahu estetiky a mýtu – G. DORFLES: *Nuovi miti, nuovi riti*. Torino 1965; *L'estetica del mito*. Milano 1967; *Elogio della disarmonia*. Milano 1986.
- O Jungovi obecně – A. CAROTENUTO: *Senso e contenuto della psicologia analitica*. Torino 1977; U. GALIMBERTI: *La Terra senza male: Jung dall'inconscio al simbolo*. Milano 1984. O Jungově estetice – F. SALZA: *La tentazione estetica*. Jung, l'arte, la letteratura. Roma 1987.
- O Bachelardovi – G. SERTOLI: *Le immagini e la realtà. Saggio su Gaston Bachelard*. Firenze 1972; A. TRIONE: *Réverie e immaginario. Saggio su Gaston Bachelard*. Napoli 1981.
- O Adornovi obecně – T. PERLINI: *Adorno*. Roma 1971; M. JAY: *Adorno*. London 1984. O Adornově estetice – M. JIMENEZ: *Adorno. Art, idéologie et théorie de l'art*. Paris 1973; sborník *Présences d'Adorno*. In: *Revue d'Esthétique*, 1–2, 1975; R. RUSCHI: *Lo spirito di natura dell'arte. Un itinerario nel pensiero estetico di Adorno*. Milano 1990; E. TAVANI: *L'apparenza da salutare. Saggio su Theodor W. Adorno*. Milano 1994.
- O estetickém fetišismu – G. DORFLES: *Il feticcio quotidiano*. Milano 1988.
- O vztahu mezi uměním a odčizením – M. PERNIOLA: *L'alienazione artistica*. Milano 1971.
- O záhadě povaze umění – M. PERNIOLA: *Enigmi. Il momento egizio nella società e nell'arte*. Genova 1991.
- O Merleau-Pontyovi obecně – P. NEPI: *Merleau-Ponty*. Roma 1984. K estetice Merleau-Pontyho – M. CARBONE: *Ai confini dell'esprimibile. Merleau-Ponty a partire da Cézanne e Proust*. Milano 1990; sborník *Negli specchi dell'essere. Saggi sulla filosofia di Merleau-Ponty*. Cernusco 1993.
- O Jaussovi – G. CARCHIA: *Estetica e negatività. Nota su Jaus*. In: *Rivista di Estetica*, 2, 1979; G. GENTILI: *Předmluva k H. R. Jaus, Apologia dell'esperienza estetica*. Torino 1985, a *k Estetice a interpretazione letteraria*. Genova 1990.
- O Vattimovi – M. FERRARIS: *Monumento per l'esistenzialismo. Etica, estetica ed ermeneutica nel pensiero di Gianni Vattimo*. In: *Aut Aut*, 237–238, 1990.

- () nihilismu – E. SEVERINO: *Essenza del nichilismo*. Milano 1982; F. Verrellone: *Introduzione al nichilismo*. Roma-Bari 1992; F. VOLPI: *Il nichilismo*. Roma-Bari 1996.
- () Langerová – G. DORFLES: *L'estetica simbolica e l'opera di S. Langer*. In: *Rivista critica di storia della filosofia*, 2, 1955.
- () Goodmanovi – F. BRIOSCHI: *Předmluva k N. Goodman, I linguaggi dell'arte*. Milano 1991.
- () Feyereabendovi – M. PERA: *Progresso scientifico, storia e valori*. In: P. K. Feyereabend, *Scienza come arte*. Roma-Bari 1984.
- () problemu vzahu mezi uměním a vědou – šhorník *Histoire, science, esthétique*. In: *Le débat*, 24, 1983; P. FEYERABEND – G. THOMAS: *Arte e scienza*. Roma 1984.
- () estetice a věda – S. CHANDRASEKHAR: *Truth and Beauty: Aesthetics and Motivations in Science*. Chicago 1987; S. ZECCHI (ed.): *Le arti e le scienze*. Bologna 1996.

Estetika a čin

- () obecných problémech pragmatické estetiky – T. EAGLETON: *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford 1990; L. FERRY: *Homo Aestheticus*. Paris 1990; R. SHUSTERMAN: *L'art à état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*. Paris 1992.
- () teorii umění Tolstého – G. W. GARROD: *Tolstoy's Theory of Art*. Oxford 1935; T. J. DUFFY: *What is Art?* London 1985.
- () Deweyovi – A. GRANESE: *Introduzione a Dewey*. Roma-Bari 1981. O Deweyově estetice – C. MALTESE: *Předmluva k J. Dewey, L'arte come esperienza*. Firenze 1951; R. BARILLI: *Per un'esteticamondana*. Bologna 1964.
- () Blochovi – B. SCHMIEDT (ed.): *Materialien zu Ernst Blochs „Prinzip Hoffnung“*. Frankfurt a. M. 1978; R. BODEI: *Multiversum. Tempo e storia in Ernst Bloch*. Napoli 1983; P. PULLEGA: *Ernst Bloch: sette temi per una dialettica rovesciata*. Bologna 1984; G. CUNICO: *Critica e ragione utopica. A confronto con Habermas e Bloch*. Genova 1988.
- () Gramsci – zvláštní číslo časopisu *Il Canocchiale* nazvané *Un Gramsci ancora sconosciuto*, 3, 1995; M. PALADINI MUSTELLI: *Introduzione a Gramsci*. Roma-Bari 1996. O Gramsciovi estetice – A. TESTA: *Introduzione all'estetica di Gramsci*. In: *Rivista di estetica*, 3, 1970; G. PRESTIPINO: *La controversia estetica nel marxismo*. Palermo 1974.
- () Lukásovi – G. BEDESCHI: *Introduzione a Lukács*. Roma-Bari 1970; C. CASES: *Su Lukács. Vicende di un'interpretazione*. Torino 1985. O Lukásovi estetice – P. PULLEGA: *La comprensione estetica del mondo. Saggio sul giovane Lukács*. Bologna 1983; G. PASTERNAK (ed.): *Zur späten Aesthetik von György Lukács*. Frankfurt a. M. 1990.
- () Mukařovským – Š. (ORDUAS): *Předmluva k J. Mukařovský, La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*. Torino 1971; P. MONTANI: *Předmluva k J. Mukařovský, Il processo motorio in poesia*. Palermo 1987.
- () Bachinovi – T. TODOROV: *Mikhael Bachine*. Paris 1981; F. CORONA (ed.): *Bach-*

tin teorico del dialogo. Milano 1986; A. PONZIO: *Tra semiotica e letteratura. Introduzione a Mikhail Bachin*. Milano 1992; P. JACHIA: *Introduzione a Bachin*. Bari 1992.

() Sartrovi – S. MORAVIA: *Introduzione a Sartre*. Roma-Bari 1973. O Sartrově estetice – F. FANIZZA: *Letteratura come filosofia*. Manduria 1963; G. INVITTO: *Sartre. Dal gioco dell'essere al lavoro ermeneutico*. Milano 1988.

() Malrauxovi – S. MORAWSKI: *Absoluto e forma. A proposito della filosofia dell'arte di Malraux*. Bari 1971.

() Kukim – J. PIGEOT: *Structure d'iki*. In: *Critique*, 308, 1973; G. BACCINI: *Una grazia inflessibile. Předmluva ke Kuki Shuzo, La struttura dell'iki*. Milano 1992.

() Baudrillardovi – M. PERNIOLA: *Scambio simbolico, iperrealismo, simulacro*. In: *Aut Aut*, 170-171, 1979.

() Apelovi – G. VATTIMO: *Předmluva ke K.-O. Apel, Comunità e comunicazione*. Torino 1977; M. M. OLIVETTI (ed.): *Etica e pragmatica*. In: *Archivio di Filosofia*, 1987; R. MANCINI: *Linguaggio e etica. La semiotica irrescindibile di Karl-Otto Apel*. Genova 1988; S. PETRUCCIANI: *Etica dell'argomentazione. Ragione, scienza e prassi nel pensiero di Karl-Otto Apel*. Genova 1988.

() Habermasovi – P. DEWS (ed.): *Jürgen Habermas: Autonomy and Solidarity*. London 1986.

() Rortym – A. G. GARGANI: *La vita contingente. Předmluva k R. Rorty, La filosofia dopo la filosofia. Contingenza, ironia e solidarietà*. Roma-Bari 1989; J. P. CO-METTI: *Libre Rorty: le pragmatisme et ses conséquences*. Paris 1993.

() Blomovi – G. HARTMANN: *De-construction and Criticism*. New York 1979; A. TAGLIAFERRI: *Tra innovazione e tradizione: Harold Bloom*. In: *L'invenzione della tradizione*, Milano 1985.

Estetika a citění

O estetické zkušenosti jako citění – M. PERNIOLA: *Del sentire*. Torino 1991.

O pojmu „odlišnost“ – G. DELEUZE: *Différence et répétition*. Paris 1968.

O „odlišném opakování“ – M. PERNIOLA: *Ritual Thinking. Death, World, Sexuality*. Atlantic Highlands 1997.

O filosofické interpretaci S. Freuda – P. RICOEUR: *De l'interprétation. Essai sur Freud*. Paris 1965; J. LAPLANCHE – J.-B. PONTALIS: *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris 1967; P.-L. ASSOUN: *Freud. La philosophie et les philosophes*. Paris 1976.

O Freudově estetice – J. J. SPECTOR: *The Aesthetics of Freud. A Study in Psychoanalysis and Art*. New York 1973; C. FERRUCCI: *L'indicibile sapere. Arte e realtà in Freud*. Roma 1982; L. RUSSO: *La nascita dell'estetica di Freud*. Bologna 1983.

O vtipu – M. PERNIOLA: *Il Witz come elusione del conflitto*. In: *Il Verri*, 3, 1976.

O Heideggerovi obecně – P. DE VITIIS: *Heidegger e la fine della filosofia*. Firenze 1974; G. ZINGARI: *Heidegger. I sentieri dell'essere*. Roma 1983; R. BERNASCONI: *Heidegger in Question*. Atlantic Highlands 1992. O Heideggerově estetice – J. TAMINIAUX: *Le dépassement heideggerien de l'esthétique*. In: *Recontres*. Bruxelles 1982; M. PERNIOLA: *La transestetica heideggeriana*. In: *Transiti*. Bo-

- logna 1985; G. FADEN: *Der Schein der Kunst. Zu Heideggers Kritik der Aesthetik*. Würzburg 1986; F. DE ALESSI: *Heidegger, lettore dei poeti*. Torino 1991; L. AMOROSO: *Lichtung. Leggere Heidegger*. Torino 1993.
- O Wittgensteinovi obecně – A. GARGANI: *Introduzione a Wittgenstein*. Roma-Bari 1973; G. FRONCIA: *Guida alla letteratura su Wittgenstein*. Urbino 1981. O Wittgensteinově estetice – J. BOUVERESSE: *Wittgenstein: la rime et la raison. Science, éthique et esthétique*. Paris 1973; G. DI GIACOMO: *Dalla logica all'estetica. Un saggio intorno a Wittgenstein*. Parma 1989.
- O Benjaminovi obecně – G. SCHIAVONI: *Walter Benjamin. Sopravvivere alla cultura*. Palermo 1980; F. DESIDERI: *Walter Benjamin. Il tempo e le forme*. Roma 1980; E. GUGLIELMINETTI: *Benjamin: tempo, ripetizione, equivocalità*. Milano 1987.
- O Benjaminově estetice – G. PASQUALOTTO: *Avanguardia e tecnologia*. Roma 1971; R. WOLIN: *Walter Benjamin. An Aesthetics of Redemption*. New York 1982.
- O Michelstaedterovi – F. FRATTA: *Il dovere dell'essere. Critica della metafisica e istanza etica in Michelstaedter*. Milano 1986; T. HARRISON: 1910. *The Emancipation of Dissonance*. Berkeley 1996.
- O Šklovském – J. MUKAŘOVSKÝ: doslov k V. Šklovskij, *Teoria della prosa*, Torino 1976.
- O Bataillovi – M. PERNIOLA: *Georges Bataille e il negativo*. Milano 1977; G. COM-PAGNO: *Georges Bataille*. Pescara 1994; D. HOLLIER (ed.): *Georges Bataille après tout*. Paris 1995.
- O Blanchotovi – M. PERNIOLA: *Il metaromanzo*. Milano 1966; F. COLLIN: *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*. Paris 1971; C. SINI: *Teoria e pratica del foglio-mondo. La scrittura filosofica*. Roma-Bari 1997.
- O Klossowském – M. PERNIOLA: *Fenomeno e simulacro*. In: La società dei simulacri, Bologna 1980; A. MARRONI: *Klossowski*. Pescara 1990; A. ARNAUD: *Pierre Klossowski*. Paris 1990.
- O Parysonovi – G. MODICA: *Per un'ontologia della libertà*. Roma 1980; M. PERNIOLA: *Un'estetica dell'eccesso*. In: Rivista di Estetica, 40–41, 1993.
- O Laranovi – A. JURANVILLE: *Lacan et la philosophie*. Paris 1984.
- O Irigarayové – R. BRAIDOTTI: *Dissonanze. Le donne e la filosofia contemporanea*. Milano 1994; G. STANCHINA: *La filosofia di Luce Irigaray*. Milano 1996.
- O Derridovi – G. BENNINGTON – J. DERRIDA: *Jacques Derrida*. Paris 1991; A. VAN SEVENANT: *La decostruzione e Derrida*. Palermo 1992; G. CHIURAZZI: *Scrittura e tecnica. Derrida e la metafisica*. Torino 1992.
- O Delcazovi – E. CORRADI: *Desiderio o Norma*. Milano 1979. In: Philosophie, 47, 1995; „Millepiani“, 1, 1994: 8, 1996.
- O Cuattarim – „Millepiani“, 7, 1996.

Bibliografický dodatek k českému vydání

Výběrová bibliografie českých a slovenských překladů k pojídané problematice Jména autorů jsou řazena s ohledem k jejich výskytu v jednotlivých kapitolách.

- Estetika – dějiny*
GILBERTOVÁ K. E., KUHN H.: *Dějiny estetiky*. SNKLU, Praha 1965.
MICHALOVIČ P., MINÁR P.: *Úvod do štrukturalizmu a posuštrukturalizmu*. IRIS, Bratislava 1997.
MORPURGO-TAGLIABUE G.: *Současná estetika*. Odeon, Praha 1985.

Estetika života

- DILTHEY W.: *Úvedení ve vědy duchové*. Pelol, Praha 1901.
DILTHEY W.: *Život a dejinné vědomie*. Pravda, Bratislava 1980.
SANTAYANA G.: *Essays o filosofii, náboženství a umění*. Jan Laichter, Praha 1932.
BERGSON H.: *Čas a svoboda*. Filosořia, Praha 1994.
BERGSON H.: *Duše a tělo*. Votobia. Olomouc 1995.
BERGSON H.: *Dvojí pramen mravnosti a náboženství*. Jan Laichter, Praha 1936.
BERGSON H.: *Filozofické eseje*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1970.
BERGSON H.: *Konika charakteru*. Pelol, Praha 1916.
BERGSON H.: *Skuečné a možné*. Kritický šporník XIX, 1999/2000, s. 94–102.
BERGSON H.: *Směch*. Naše vojsko, Praha 1993.
BERGSON H.: *Vývoj tvořivý*. Jan Laichter, Praha 1919.
PIRANDELLO L.: *O humoru*. Svět literatury, č. 16, 1998, s. 95–111.
SIMMEL G.: *Peníze v moderní kultuře a jiné eseje*. Sociologické nakladatelství, Praha 1997.
BREMONT H.: *Čistá poesie*. Orlis, Praha 1935.
UNAMUNO M. de: *Mlha*. Odeon, Praha 1971.
UNAMUNO M. de: *Španělské essaye*. Jan V. Pöjrt, Brno 1937.
UNAMUNO M. de: *Tragický pocit života v lidech a v národech*. Rudolf Škrňák, Praha 1927.
JASPERS K.: *Filosofická víra*. ISE, Praha 1994.

- JASPERS K.: *Filosofie ve světě*. Orientace 1969, č. 3, s. 21–25.
- JASPERS K.: *Otázka viny*. Mladá fronta, Praha 1991.
- JASPERS K.: *Sifry transcendence*. Vyšehrad, Praha 2000.
- JASPERS K.: *Úvod do filosofie*. OIKOYMENH, Praha 1996.
- JASPERS K.: *Z korespondence*. Revolver Revue, č. 37, 1998, s. 215–236.
- ORTEGA Y GASSET J.: *Dvoji divadlo*. Divadelní revue 4, č. 2, 1993, s. 17–18.
- ORTEGA Y GASSET J.: *Esaje o umění*. Archa, Bratislava 1994.
- ORTEGA Y GASSET J.: *Idea divadla*. Divadelní revue 4, č. 2, 1993, s. 10–16.
- ORTEGA Y GASSET J.: *Kdo jste?*. Prostor, č. 39/40, 1998, s. 177–181.
- ORTEGA Y GASSET J.: *Meditace o ženách a o lásce*. Nová tiskárna Pelhřimov 1996.
- ORTEGA Y GASSET J.: *Smrt a zmrtvýchvstání*. Jan V. Pojer, Brno 1938.
- ORTEGA Y GASSET J.: *Úkol naší doby*. Mladá fronta, Praha 1969.
- ORTEGA Y GASSET J.: *Vzpouora davů*. Naše vojsko, Praha 1993.
- ORTEGA Y GASSET J.: *Z mediací o Donu Quijotovi*. Literární noviny 6, č. 8, 1995, s. 13.
- MARCUSE H.: *Antologie textů soudobé západní filosofie V*. Univerzita Karlova, Praha 1968.
- MARCUSE H.: *Jednorozměrný člověk*. Naše vojsko, Praha 1991.
- MARCUSE H.: *Psychoanalýza a politika*. Svoboda, Praha 1969.
- MARCUSE H.: *Technický pokrok a sociální život světa*. Orientace 1970, č. 4, s. 73–77.
- FOUCAULT M.: *Devianti*. Vokno č. 21, 1991.
- FOUCAULT M.: *Dějiny sexualit I. Vile k vědění*. Herrmann & synové, Praha 1999.
- FOUCAULT M.: *Diskurs, autor, genealogie*. Svoboda, Praha 1994.
- FOUCAULT M.: *Dohlžet a trestat*. Dauphin, Praha 2000.
- FOUCAULT M.: *Hermeneutika subjektu a užívání slasti*. Svět a divadlo 8, č. 5, 1997, s. 4–9.
- FOUCAULT M.: *Návrh morálky*. In: *Za zrkadlom moderny*. Archa, Bratislava 1991.
- FOUCAULT M.: *Mýšlení umějšku*. Herrmann & synové, Praha 1996.
- FOUCAULT M.: *Pročo študovať moc: otázka subjektu*. In: *Za zrkadlom moderny*. Archa, Bratislava 1991.
- FOUCAULT M.: *Psychologie a duševní nemoc*. Dauphin, Praha–Liberec 1999.
- FOUCAULT M.: *Rád diskurzu*. In: *Za zrkadlom moderny*. Archa, Bratislava 1991.
- FOUCAULT M.: *Sen a obraznost*. Dauphin, Praha–Liberec 1995.
- FOUCAULT M.: *Slová a věci*. Kaligram, Bratislava 2000.
- FOUCAULT M.: *Šlenství, absence díla*. Světová literatura 38, č. 3, 1993, s. 167–170.
- FOUCAULT M.: *Toto nie je fajka*. Archa, Bratislava 1994.
- Estetika formy*
- WÖLFELIN H.: *Klasické umění*. Jan Laichter, Praha 1912.
- FLORENSKU P.: *Mystérium chrámu jako syntéza umění*. Souvislosti 9, č. 1, 1998, 7–15.
- PANOFSKY E.: *Význam ve výtvarném umění*. Odeon, Praha 1981.
- FOCILLON H.: *Život tváří*. S.V.U. Mánes, Praha 1936.
- ELIAS N.: *O osamělosti umírajících v našich dnech*. Nakladatelství Franze Kafky, Praha 1998.

- ARNHEIM R.: *Inteligence utlení*. (Rozhovory). Ateliér 13, č. 4, 1999, s. 2.
- ARNHEIM R.: *Nový Laokoon*. Spojení uměleckých prostředků zkoumané na příkladu zvukového filmu. Illuminace 5, č. 4, 1994, s. 87–107.
- COOMARASWAMY A. K. aj.: *Umění Orientu*. Symposium, Praha 1948.
- BALTHASAR U. H. von: *Pravda je symfonická*. Vyšehrad, Praha 1998.
- MCLUHAN M.: *Jak rozumět médiím*. Odeon, Praha 1991.
- LYOTARD F.: *Fenomenologie*. Victoria Publishing, Praha 1995.
- LYOTARD F.: *Hrobka intelektuála a jiné články*. Archa, Bratislava 1997.
- LYOTARD F.: *Okamžik*. Barnett Newman. Ateliér, 1995, č. 19, s. 2.
- LYOTARD F.: *O postmodernismu*. Filozofický ústav AVČR, Praha 1993.
- LYOTARD F.: *Pravidla a paradoxy*. Estetika 30, č. 4, 1993, s. 1–4.
- LYOTARD F.: *Rozpře*. Filosofia, Praha 1998.

Estetika a poznání

- CROCE B.: *Aestetika vědou výrazu a všeobecnou lingvistikou*. Otto, Praha 1907.
- CROCE B.: *Barok*. Kvasnička a Hampl, Praha 1927.
- CROCE B.: *Breviř estetiky*. Orbis, Praha 1927.
- CROCE B.: *Evropa v XIX. století*. Jan Laichter, Praha 1938.
- HUSSERL E.: *Fenomenologie a antropologie*. Přednáška proslavená v Kantově společnosti ve Frankfurtu, Berlíně a Halle, Filozofický časopis 47, č. 6, 1999, s. 975–988.
- HUSSERL E.: *Karteziánské meditace*. Svoboda–Libertas, Praha 1993.
- HUSSERL E.: *Krise evropských věd a transcendentální fenomenologie*. Academia, Praha 1996.
- HUSSERL E.: *Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí*. Ježek, Rychlov nad Kněžnou 1996.
- INGARDEN R.: *O poznávání literárního díla*. Československý spisovatel, Praha 1967.
- INGARDEN R.: *O struktuře obrazu*. Slovenské vydavatelstvo krásnej literatury, Bratislava 1965.
- INGARDEN R.: *Problém formy a obsahu v uměleckém díle*. Blok II, 1947, s. 4–7.
- INGARDEN R.: *Umělecké dílo literární*. Odeon, Praha 1989.
- HARTMANN N.: *Nové cesty ontologie*. Pravda, Bratislava 1976.
- GADAMER H. G.: *Člověk a řeč*. OIKOYMENH, Praha 1999.
- GADAMER H. G.: *Evropa a oklínané*. Filozofický časopis 44, č. 1, 1996, s. 85–100.
- GADAMER H. G.: *Filosofie a hermeneutika*. Filozofický časopis 48, č. 3, 2000, s. 439–449.
- GADAMER H. G.: *Idea Dobry mezi Platónem a Aristotelem*. ISE, Praha 1994.
- GADAMER H. G.: *Jazyk jako médium hermeneutické zkušenosti*. Filozofický časopis 46, č. 4, 1998, s. 597–603.
- GADAMER H. G.: *Občané dvou světů*. In: *Člověk v moderních vědách*. Filozofický ústav AV ČR, Praha 1992.
- GADAMER H. G.: *Pravidla a metoda*. In: *Mýšlení o divadle II*. Herrmann & synové, Praha 1993.

- GADAMER H. G.: *Pravda uměleckého díla*. In: *Mýšlení o divadle II*. Herrmann & synové, Praha 1993.
- GADAMER H. G.: *Problém dějinného vědomí*. Filosofa, Praha 1994.
- CASSIRER E.: *Texty a interpretace*. Reflex 21, s. 5–35.
- CASSIRER E.: *Filozofie symbolických forem I. Jazyk*. OIKOYMENH, Praha 1996.
- CASSIRER E.: *Filozofie symbolických forem II. Mytické myšlení*. OIKOYMENH, Praha 1996.
- JUNG C. G.: *Analytická psychologie*. Academia, Praha 1993.
- JUNG C. G.: *Archetypy a nevědomí*. Výbor z díla, sv. 2, Nakladatelství Tomáše Janěčka, Brno 1997.
- JUNG C. G.: *Člověk a duše*. Academia, Praha 1995.
- JUNG C. G.: *Duše moderního člověka*. Atlantis, Brno 1994.
- JUNG C. G.: *Hlubinná psychologie a náboženství*. Onyx, Praha 1994.
- JUNG C. G.: *Mandaly*. Nakladatelství Tomáše Janěčka, Brno 1998.
- JUNG C. G.: *Osobnost a přenos*. Výbor z díla, sv. 3, Nakladatelství Tomáše Janěčka, Brno 1998.
- JUNG C. G.: *Rozdíl mezi západním a východním myšlením*. Světová literatura 37, č. 3, 1992, s. 36–39.
- JUNG C. G.: *Snové symboly individuálního procesu*. Výbor z díla, sv. 5, Nakladatelství Tomáše Janěčka, Brno 1999.
- JUNG C. G.: *Tajemství zlatého kořtu*. Vyšehrad, Praha 1997.
- JUNG C. G.: *Základní otázky analytické psychologie a psychoterapie v praxi*. Výbor z díla, sv. 1, Nakladatelství Tomáše Janěčka, Brno 1996.
- JUNG C. G., KERÉNTI K.: *Věda o mytologii*. Nakladatelství Tomáše Janěčka, Brno 1997.
- BACHELARD G.: *Nový duch vědy*. Pravda, Bratislava 1981.
- BACHELARD G.: *Plamen svíce*. Dauphin, Praha 1997.
- BACHELARD G.: *Poetika priestoru*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1990.
- BACHELARD G.: *Psychoanalýza ohně*. Mladá fronta, Praha 1995.
- BACHELARD G.: *Voda a sny*. Mladá fronta, Praha 1997.
- ADORNO Th. W.: *Estetická teorie*. Panglos, Praha 1997.
- ADORNO Th. W.: *Ke vztahu mezi sociologií a psychologií*. In: *Dialektika a sociologie*, Svoboda, Praha 1967.
- ADORNO Th. W.: *Komorní hudba*. Estetika 29, č. 3, 1992, s. 1–10.
- ADORNO Th. W.: *O ješitovém charakteru v hudbě a regresi sluchu*. Divadlo, č. 1, 1964, s. 16–21, č. 2, s. 12–18.
- ADORNO Th. W.: *Sociologie a empirický výzkum*. In: *Dialektika a sociologie*, Svoboda, Praha 1967.
- ADORNO Th. W.: *Teze k sociologii umění*. Sociologický časopis, č. 4, 1967, s. 421–424.
- MERLEAU-PONTY M.: *Okolo a duch a jiné eseje*. Ovlisk, Praha 1971.
- MERLEAU-PONTY M.: *Viditelné a neviditelné*. OIKOYMENH, Praha 1998.
- VATTIMO G.: *Chcít slabejší myšlení*. In: *Za zrkadlom moderny*, Archa, Bratislava 1991.

- VATTIMO G.: *O původnosti a zákonitosti umění*. Estetika 4, č. 2, 1967, s. 105–117.
- GOODMAN N.: *Způsoby světutvorby*. Archa, Bratislava 1996.
- FEYERABEND P. K.: *Realismus a historická poznání*. In: *Za zrkadlom moderny*, Archa, Bratislava 1991.
- FEYERABEND P. K.: *Tri dialogy o vědě*. Vesmír, Praha 1999.

Estetika a čin

- TOLSTOJ L. N.: *Co jest umění*. B. Koví, Praha 1924.
- DEWEY J.: *Existence, hodnota a kriticism*. Nákladem překladatele, Praha 1925.
- DEWEY J.: *Logika soudů praktických, zejména hodnotících*. Nákladem překladatele, Praha 1926.
- DEWEY J.: *Rekonstrukce ve filosofii*. Sfinx, Boh. Janda, Praha 1929.
- Pragmatismus. IRIS, Bratislava 1998.
- GRAMSCI A.: *Historický materialismus a filosofie Benedetto Croceho*. Svoboda, Praha 1966.
- GRAMSCI A.: *Sešity z vězení*. Československý spisovatel, Praha 1959.
- GRAMSCI A.: *Společnost, politika, filozofie*. Pravda, Bratislava 1988.
- GRAMSCI A.: *Umenie a národ*. Tatran, Bratislava 1974.
- LUKÁCS G.: *Existencialismus či marxismus?*. Nová osvěta, Praha 1949.
- LUKÁCS G.: *Historický román*. Tatran, Bratislava 1976.
- LUKÁCS G.: *Ideologické základy literární avantgardy*. Květen III, 1957–1958, č. 9, s. 500–502.
- LUKÁCS G.: *K problému objektivnosti umělecké formy*. Učivitelnická skupiny Blok 1, 1936, sv. 2, s. 131–141.
- LUKÁCS G.: *Literatura a demokracie*. Pravda, Bratislava 1949.
- LUKÁCS G.: *Metafyzika tragédie*. Československý spisovatel, Praha 1967.
- LUKÁCS G.: *Myšlenky o estetice kina*. Film a doba XI, 1965, č. 12, s. 625–627.
- LUKÁCS G.: *Problém perspektivy*. Nový život, 1956, č. 3, s. 324–327.
- LUKÁCS G.: *Tolského realismus a vývoj evropského kapitalismu*. Učivitelnická skupiny Blok 3, 1938, s. 131–141.
- LUKÁCS G.: *Umění jako sebepoznání lidstva*. Odeon, Praha 1976.
- LUKÁCS G.: *Úpadek měšťanského realismu*. Učivitelnická skupiny Blok 2, 1937, s. 43–76.
- LUKÁCS G.: *Velcí ruší realisté*. Svoboda, Praha 1948.
- LUKÁCS G.: *Vyprávět či popisovat?*. Světová literatura I (1956), s. 199–221.
- LUKÁCS G.: *Zola a realismus*. Tvorba 9, 1934, č. 32, s. 502–503.
- LUKÁCS G., WITTOGEL K. A.: *K marxistické estetice*. Levá fronta, Praha 1934.
- MUKÁROVSKÝ J.: *Básnická sémantika*. Karolinum, Praha 1995.
- MUKÁROVSKÝ J.: *Cestami poezie a estetiky*. Československý spisovatel, Praha 1971.
- MUKÁROVSKÝ J.: *Kapitoly z české poezie I. Obecné věci básnictví*. Svoboda, Praha 1948.
- MUKÁROVSKÝ J.: *Kapitoly z české poezie II. K vývoji české poezie a prózy*. Svoboda, Praha 1948.

- MUKAŘOVSKÝ J.: *Kapitoly z české poezie III. Máchovské studie*. Svoboda, Praha 1948.
- MUKAŘOVSKÝ J.: *Studie z estetiky*. Odeon, Praha 1971.
- MUKAŘOVSKÝ J.: *Studie z poezie*. Odeon, Praha 1982.
- MUKAŘOVSKÝ J.: *Studie [I]. Host*, Brno 2000.
- MUKAŘOVSKÝ J.: *Z filozofie básnické struktury*. Tvar 2, 1991, č. 36, s. 6.
- BACHNIN M.: *Dostojevskij umělec*. Československý spisovatel, Praha 1971.
- BACHNIN M.: *Estetika slovesnej tvorby*. Tatran, Bratislava 1988.
- BACHNIN M.: *Formální metoda v literární vědě. Lidové nakladatelství*. Praha 1980.
- BACHNIN M.: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Odeon, Praha 1973.
- BACHNIN M.: *Marxismus, freudismus, filozofia jazyka*. Pravda, Bratislava 1986.
- BACHNIN M.: *Problémy poetiky románu*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1973.
- BACHNIN M.: *Román jako dialog*. Odeon, Praha 1980.
- SARTRE J. P.: *Existencialismus je humanizmus*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1997.
- SARTRE J. P.: *Imaginace a imaginárno*. Estetika 6, č. 2, 1969, s. 135–146.
- SARTRE J. P.: *Marxismus a existencialismus*. Svoboda, Praha 1966.
- SARTRE J. P.: *Sartre pro B. Pingauda*. In: *Myslení o divadle I*, Herrmann & synové, Praha 1993.
- SARTRE J. P.: *Štúdie o literatúre*. SVKL, Bratislava 1964.
- BAUDRILLARD J.: *Amerika*. Dauphin, Praha 2000.
- BAUDRILLARD J.: *Chaosom k obraně*. Literární noviny 1992, č. 178, s. 1, 3.
- BAUDRILLARD J.: *Obscenost*. Vokno č. 23, 1991.
- BAUDRILLARD J.: *O svědění*. Votobia, Olomouc 1996.
- BAUDRILLARD J.: *O transestetice a transesexualitě v soudobé společnosti*. Prostor 7, č. 27, 1994, s. 105–112.
- BAUDRILLARD J.: *Rituály transparency*. Vokno č. 22, 1991, s. 158–160.
- BAUDRILLARD J.: *Smrt u Bataille*. Výtvarné umění, č. 4, 1993, s. 77–78.
- BAUDRILLARD J.: *Ve stínu mlčících věštin*. Svět a divadlo 8, č. 3, 1997, s. 4–9, č. 4, s. 4–9.
- BAUDRILLARD J.: *Virtuální realita. Svět videa a fraktálový subjekt*. Svět a divadlo 6, č. 2, 1995, s. 4–10.
- BAUDRILLARD J.: *Xerox a nekonečno*. Ateliér 10, č. 11, 1996, s. 2.
- Rozhovory s Baudrillardem*. Votobia 1997.
- APEL K.-O.: *Situácia človeka ako etický problém*. In: *Za zrkadlom moderny*, Archa, Bratislava 1991.
- HABERMAS J.: *Filozofia ako miestodržiteľ a interpret*. In: *Za zrkadlom moderny*. Archa, Bratislava 1991.
- HABERMAS J.: *Heidegger – dielo a svetový názor*. Filozofický časopis 40, č. 3, 1992, s. 355–381.
- HABERMAS J.: *Kritické a konzervatívne úkoly sociológie*. In: *Dialektika a sociológia*, Svoboda, Praha 1997.
- HABERMAS J.: *K úloze středoskolského a vysokoškolského vzdělání na politické uvědomění studentů*. In: *Dialektika a sociologie*, Svoboda, Praha 1967.
- HABERMAS J.: *Moderna – nedokončený projekt*. In: *Za zrkadlom moderny*, Archa, Bratislava 1991.
- HABERMAS J.: *Moderní a postmoderní architektura*. In: *Ševčík O.: Problémy moderny a postmoderny*, ČVUT, Praha 1992.
- HABERMAS J.: *Problémy legitimacy v pozdním kapitalismu*. Filozofický ústav AV ČR, Praha 2000.
- HABERMAS J.: *Strukturální přeměna společnosti*. Filozofický ústav AV ČR, Praha 2000.
- HABERMAS J.: *Výbor ze sociálně-filozofických studií Jürgena Habermase*. SPN, Praha 1970.
- RORTY R.: *Filozofia a zrkadlo prírody*. Kalligram, Bratislava 2000.
- RORTY R.: *Nahodilost, ironie, solidarita*. Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy, Praha 1996.
- RORTY R.: *Půl pragmatismu*. In: *Interpretácia a naúinterpretácia*, Archa, Bratislava 1995.
- RORTY R.: *Zkoumání jako rekontextualizace: antidualistické pojetí interpretace*. Filozofický časopis 42, č. 3, 1994, s. 355–379.
- RORTY R.: *Věda jako solidarita*. In: *Za zrkadlom moderny*, Archa, Bratislava 1991.
- RORTY R., PUTNAM H.: *Co po metafyzice?*. Archa, Bratislava 1997.
- Pragmatismus*. IRIS, Bratislava 1998.
- BLOOM H.: *Kanon západní literatury*. Prostor, Praha 2000.
- Estetika a čtení*
- FREUD S.: *Mimo princip skasti a jiné práce z let 1920–1924*. Psychoanalytické nakladatelství, Praha 1999.
- FREUD S.: *Nespokojenost v kultuře*. Hynek, Praha 1998.
- FREUD S.: *O člověku a kultuře*. Odeon, Praha 1990.
- FREUD S.: *Přednášky k úvodu do psychoanalýzy*. Psychoanalytické nakladatelství, Praha 1997.
- FREUD S.: *Spisy z let 1892–1899*. Psychoanalytické nakladatelství, Praha 2000.
- FREUD S.: *Spisy z let 1906–1909*. Psychoanalytické nakladatelství, Praha 1999.
- FREUD S.: *Spisy z let 1909–1913*. Psychoanalytické nakladatelství, Praha 1997.
- FREUD S.: *Spisy z let 1932–1939*. Psychoanalytické nakladatelství, Praha 1998.
- FREUD S.: *Vzp a jeho vztah k nevědomí*. In: *Totem a tabu*, Práh, Praha 1991.
- FREUD S.: *Výklad snů*. O snu. Psychoanalytické nakladatelství, Praha 1998.
- FREUD S.: *Vzpomínka z dětství Leonarda da Vinci*. In: *Spisy z let 1909–1913*. Psychoanalytické nakladatelství, Praha 1997, s. 109–175.
- HEIDEGGER M.: *Básnický bydlí člověk*. Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, Praha 1993.
- HEIDEGGER M.: *Bytí a čas*. OIKOMENH, Praha 1996.
- HEIDEGGER M.: *Co je metafyzika*. Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, Praha 1993.
- HEIDEGGER M.: *Fenomenologické interpretace k Aristotelovi*. Filozofický časopis 44, č. 1, 1996, s. 9–44.

- HEIDEGGER M.: *Hölderlin a podstatá básnictví*. Tvar 1965, č. 1, s. 18–23.
- HEIDEGGER M.: *Konec filosofie a úkol myšlení*. Institut pro středoevropskou kulturu a politiku. Praha 1993.
- HEIDEGGER M.: *O humanismu*. Ježek, Rychnov nad Kněžnou 2000.
- HEIDEGGER M.: *O Pravdě a Bytí*. Mladá fronta, Všehrad, Praha 1993.
- HEIDEGGER M.: *Polní cesta*. Orientace 1968, č. 4, s. 87–88.
- HEIDEGGER M.: *Už jenom nějaký bůh nás může zachránit*. Filosofický časopis, č. 1, 1995, s. 3–32.
- HEIDEGGER M.: *Věk obrazu světa*. Orientace 1969, č. 5, s. 59–64, č. 6, s. 47–51.
- HEIDEGGER M.: *Zrození uměleckého díla*. Orientace 1968, č. 5–6, Orientace 1969, č. 1.
- WITTGENSTEIN L.: *Etika*. Orientace 1969, č. 6, s. 36–41.
- WITTGENSTEIN L.: *Filosofická zkoumání*. Filosofía, Praha 1998.
- WITTGENSTEIN L.: *Rozličné poznámky*. Mladá fronta, Všehrad, Praha 1993.
- WITTGENSTEIN L.: *Tractatus logico-philosophicus*. Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, Svoboda–Libertas, Praha 1993.
- WITTGENSTEIN L.: *Zapisky 1914–1916*. Filosofický časopis 47, č. 6, 1999, s. 793–811.
- WITTGENSTEIN L.: *Z přednášek*. In: Co je analytický výrok. OIKOYMENH, Praha 1995, s. 59–63.
- Z Wittgensteinových rozhovorů s Wasmannem a Schlickem*. Orientace 1969, č. 6, s. 42–46.
- BENJAMIN W.: *Ageläus Santander*. Herrmann & synové, Praha 1998.
- BENJAMIN W.: *Dílo a jeho zdroj*. Odeon, Praha 1979.
- BENJAMIN W.: *Illuminace*. Kalligram, Bratislava 1999.
- BENJAMIN W.: *Malé dějiny fotografie*. Fotografie, XXII, 1978, č. 1, s. 68–69, č. 2, s. 64–65.
- ŠKLOVSKIJ V.: *Naurai Odysseu*. Lidové nakladatelství, Praha 1975.
- ŠKLOVSKIJ V.: *Teiua. O odlíšnosti podob*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1973.
- ŠKLOVSKIJ V.: *Theorie prózy*. Melantrich, Praha 1948.
- BATAILLE G.: *Erotismus*. Výtvarné umění, č. 4, 1993, s. 73–76.
- BATAILLE G.: *Prokletá část. Teorie náboženství*. Herrmann & synové, Praha 1998.
- BATAILLE G.: *Sorčovanosti*. Herrmann & synové, Praha 2000.
- BLANCHOT M.: *Literární prostor*. Herrmann & synové, Praha 1999.
- BLANCHOT M.: *Orfeův pohled*. Literární noviny 9, č. 37, 1998, s. 9.
- IACAN J.: *Studium zrcadla jako to, co formuje funkci Já*. Aluze 2000, č. 1, s. 155–164.
- DERRIDA J.: *Co je to poesie?*. Souvislosti 6, č. 1, 1995, příloha s. X–XIII.
- DERRIDA J.: *Divadlo krutosti a hranice reprezentace*. In: Myšlení o divadle II. Herrmann & synové, Praha 1993.
- DERRIDA J.: *Gramatologie*. Archa, Bratislava 1999.
- DERRIDA J.: *Ostrohy – štyly Nietzscheho*. Archa, Bratislava 1998.
- DERRIDA J.: *Politiky přátelství*. Filosofía, Praha 1994.
- DERRIDA J.: *Proč píše Peter Eisenman tak dobré knihy*. Architekti 1999, č. 9, s. 55–56 a č. 10, s. 67–69.
- DERRIDA J.: *Prostorová umění*. Illuminace 10, č. 3, 1998, s. 129–150.
- DERRIDA J.: *Sémologie a gramatologie*. Výtvarné umění, č. 1, 1991, s. 1–4.

- DERRIDA J.: *Struktura, znak a hra v diskursu věd o tělověku*. Filosofický časopis 39, č. 4, 1991, s. 585–600.
- DERRIDA J.: *Texty k dekonstrukci*. Archa, Bratislava 1993.
- Rozhovor s Jacquesem Derridou*. Aluze 2000, č. 2, s. 122–150.
- DELEUZE G.: *Aktuální a virtuální*. Aluze 1998, č. 2–3, s. 112–113.
- DELEUZE G.: *Film I. Obraz – pohyb*. Národní filmový archiv, Praha 2000.
- DELEUZE G.: *Foucault*. Herrmann & synové, Praha 1996.
- DELEUZE G.: *Klousavské neboť řeč těla*. Literární noviny 10, č. 29, 1999, s. 14.
- DELEUZE G.: *Optimismus, pesimismus a cesta*. Illuminace 10, č. 3, 1998, s. 43–50.
- DELEUZE G.: *Podľa čoho rozpoznáme štrukturalizmus?*. Archa, Bratislava 1993.
- DELEUZE G.: *Proust a znaky*. Herrmann & synové, Praha 1999.
- DELEUZE G.: *Rokovania 1972–1990*. Archa, Bratislava 1998.
- DELEUZE G.: *Touha a slasti*. Aluze 1999, č. 3–4, s. 192–200.
- CUATTARI F., DELEUZE G.: *Jak se tvoří tělo bez orgánů? 28. listopadu 1947*. Tvar 6, č. 8, 1995, 1, s. 4–5.

Jmenný rejstřík

- Adorno T. W. 85–87, 88, 89, 90, 94
 Agamben G. 36, 38, 119
 April K.-O. 116–117, 118, 119, 122
 Arndtlová H. 121
 Arnheim R. 59–60, 61, 66
 Aristoteles 124
 Augustin sv. 51
 Averincev S. 66
- Bacone F. 25
 Bach J. S. 104
 Bachelard G. 81, 82–84, 94
 Buchin M. 111–112, 116, 121
 Balhušar H. U. von 61, 66
 Balzac H. de 106
 Barth K. 66
 Bataille G. 34, 38
 Baudelaire Ch. 29, 87, 137, 138, 139
 Baudrillard J. 114, 115–116
 Baumgarten A. 67, 102
 Beethoven L. van 103
 Benjamin W. 9, 137–138, 149
 Bergson H. 19–24, 27, 31, 34, 35, 36, 37, 76, 79, 112
 Blanchot M. 142, 143, 144, 149
 Bloch E. 101–103, 104, 109, 111, 121
 Bloom H. 28–29, 38
 Brecht B. 149
 Bremond H. 28–29, 38
 Buchdahl G. 95
 Rudolph E. 148
- Cassirer E. 68, 78–80, 84, 92, 93
- Caesar G. I. 99
 Cézanne P. 88
 Chastel A. 66
 Cicero M. T. 51
 Cohen H. 31
 Coomaraswamy A. K. 61, 62, 66
 Croce B. 69–72, 75, 76, 79, 84, 85, 87, 88, 91, 93
- Danton G.-J. 103
 Darwin Ch. 27
 Debord G. 66
 Derrida J. 119, 145–147, 149
 Descartes R. 12, 130, 136
 Desoix M. 148
 Dewey J. 99–101, 102, 111, 119, 121
 Deleuze G. 147–148, 150
 Diderot D. 108
 Dilthey W. 13–16, 20, 21, 25, 27, 31, 37, 55, 93, 106
 Dostojevskij F. M. 112
 Dürer A. 51
- Eckhart mistr 51
 Eco U. 66
 Elias N. 57–59, 66
 Feyerabend P. K. 92, 95
 Ficino M. 51, 75
 Fink E. 93
 Fleck L. 95
 Florenskij P. 49–50, 51, 65, 66
 Fouillon H. 52–54, 59, 66
- Foucault M. 34–36, 38
 Freud S. 33, 38, 81, 125–130, 135, 137, 138, 142, 145, 148
- Gadamer H. G. 76–78, 79, 82, 85, 89, 90, 93
 Galilei G. 12
 Gantner J. 65
 Gerritama V. 121
 Giugliastro A. 94
 Goethe J. W. 15, 32, 103, 107
 Gombrich E. H. 66
 Goodman N. 92, 95
 Gracián y Morales G. 66
 Gramsci A. 104–105, 106, 110, 111, 113, 118, 121
 Guattari F. 147–148, 150
- Habermas J. 117–118, 119, 122
 Hartmann N. 74–75, 79, 89, 93
 Hegel G. F. 8, 14, 15, 27, 37, 46, 65, 66, 67, 71, 77, 78, 85, 87, 94, 96, 98, 101, 103, 104, 111, 119, 121, 124, 125, 126, 129, 130, 142
 Heidegger M. 119, 130–135, 137, 138, 144, 145, 149
 Helmholz H. 94
 Herakleitos 130, 131
 Herbart J. F. 16, 27, 136
 Hertz H. 94
 Hölderlin F. 15, 130, 131, 132
 Husserl E. 72–73, 79, 82, 88, 93
- Ingarden R. 73–74, 93
 Igarayová L. 145, 146, 147, 149
- Jankélévitch V. 37
 Jaspers K. 30–32, 38
 Jaus H. R. 89–90
 Jung C. G. 81–82, 84, 85, 94
- Kant I. 8, 12, 13, 14, 15, 16, 19, 22, 23, 24, 25, 26, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 40, 43, 49, 64, 65, 67, 70, 73, 76, 77, 88, 93, 100, 108, 119, 124, 125, 126, 130, 137, 146
 Kierkegaard S. 30
 Kjerist H. von 80
 Klossowski P. 142, 143, 149
 Kuhnler G. 54–57, 59, 66
 Kuksi S. 114–115, 121
- Lacan J. 144–145, 149
 Langer S. 92, 95
 Lessing G. E. 15
 Leonardo da Vinci 32, 60
 Lipps T. 18
 Ludwig O. 13
 Lukács G. 106–109, 111, 116, 121
 Lyotard J.-F. 64–65, 66, 92, 119
- Mallarmé S. 29
 Malraux A. 112, 114, 121
 Mann T. 106
 Marcuse H. 32–34, 35, 36, 38, 62, 77
 Marx K. 32, 33, 38, 101, 109, 119
 Merleau-Ponty M. 88–89, 90, 92, 94
 Michelangelo Buonarroti 26, 51
 Michelstaedter C. 140–141, 148
 McLuhan E. 66
 McLuhan M. 62–65, 66
 Mill J. S. 119
 Mitchell S. 149
 Mozart W. A. 103
 Mukarovsky J. 109–111, 121
- Napoleon Bonaparte 99
 Nebel G. 66
 Nietzsche F. 26, 35, 85, 98, 119, 129, 131, 143
 Nišida K. 48, 65
 Novalis (F. L. von Hardenberg) 15, 84
 Nussbaum M. C. 36, 38
- Ortega y Gasset J. 30–32, 38
- Pacht O. 65
 Panofsky E. 50–52, 59, 64, 66
 Parryson L. 143–144, 149
 Parmenides 130
 Perrotta M. 148, 149
 Pirandello L. 24–26, 37
 Platon 49, 51, 75, 130
 Plotinos 49, 51, 75
 Poe E. A. 87
 Prinzhorn H. 48, 65
- Rembrandt H. van Rijn 26
 Reszler A. 38
 Reich W. 38
 Riegl A. 44–46, 47, 48, 51, 58, 65, 147

- Rilke R. M. 130
 Robespierre M.-F.-I. 103
 Rodin A. 26
 Rorty R. 118-119, 122
 Rubjov A. 49

 Santayana G. 16-19, 22, 27, 31, 37
 Sartre J.-P. 112-114, 116, 121
 Savonarola G. 57
 Semper G. 13
 Sertoli G. 94
 Schelling F. W. J. 65, 129
 Schiller F. 32, 77
 Schleiermacher F. D. E. 67
 Schopenhauer A. 26, 73
 Simmel G. 26-28, 31, 37, 76
 Sosio L. 95
 Swoboda K. W. 65

 Sklovskij V. 140, 141, 148

 Tolstoj L. N. 97-98, 99, 100, 103, 104, 105, 109, 111, 114, 121
 Tomáš Akvinský 56
 Unamuno M. de 28, 29-30, 38

 Valéry P. 29
 Vattimo G. 89, 90-91, 95, 119
 Vischer F. T. 94

 Wagner R. 13, 97, 103, 104, 131
 Wilkinson E. 148
 Wittgenstein L. 135-137, 138, 142, 149
 Wölfflin H. 41-44, 45, 47, 48, 51, 62, 65
 Wollheim R. 120-121, 122
 Worringer W. 46-48, 51, 58, 137


 Zecchi S. 93
 Zola E. 13

 Fakulta masmédiální komunikace
Univerzita sv. Cyrila a Metoděje
Fakultní knihovna

Mario Perniola

ESTETIKA [20. století]

Z italského originálu L'ESTETICA DEL NOVECENTO,
vydaného v Società editrice il Mulino roku 1997,
přeložili PhDr. Alena Bahniková (kapitola druhá a třetí), PhDr. Kateřina Vinšová
(kapitola první a čtvrtá) a Jiří Špaček (úvod a kapitola pátá)
České vydání připravili Mgr. Miloš Ševčík a PhDr. Helena Jarošová

Vydala Univerzita Karlova v Praze
Nakladatelství Karolinum
Ovocný trh 3–5, 116 36 Praha 1
Praha 2000
 Fakulta masmédiální komunikace
Univerzita sv. Cyrila a Metoděje
Fakultní knihovna

Prorektor-editor prof. MUDr. Pavel Klenet, DrSc.
Obálka a grafická úprava Kamila Schüllerová
Redakce Lenka Šterbaničová
Sazba a zlom ŮMV
Tisk Nová tiskárna Pelhřimov, s.r.o.
Vydání první
ISBN 80-246-0213-X