

UNIVERZITA KARLOVA

Filozofická fakulta

Katedra estetiky

Diplomová práce

*Esej o entuziasmu – politická kritika entuziastické
estetiky*

*Essay on Enthusiasm – Political Critique of
Enthusiastic Aesthetics*

Vypracoval: Jakub Stejskal

Vedoucí práce: prof. PhDr. Vlastimil Zuska, CSc.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně a že jsem uvedl všechny použité prameny a literaturu.

Úvod

„Formy umění jsou nevyčerpatelné; ale všechny vedou shodně skrze estetickou emoci k estetické extázi.“

Clive Bell

Pojem entuziasmu, se kterým budeme operovat v této práci, označuje specifický způsob vysvětlování umělecké tvorby a její recepce. Označuje výjimečný stav, v němž umělec tvoří, ale zároveň i zdroj síly, kterou umělecké dílo na své recipienty působí. Magnetická přitažlivost entuziasmu, jeho nakažlivost, však může být buď důkazem nadpřirozeného původu entuziasmu (především v případě umění), nebo důkazem nebezpečí nekontrolované lidské afektivity. Panika, davové šílenství a výbuchy sociálních nepokojů spojené s náboženským sektářstvím učinily z entuziasmu na prahu modernity bezmála sprosté slovo. Entuziasmus tedy rozhodně není jen estetickou kategorií. Entuziasmus je stav společný básníkovi, náboženskému i politickému vůdci. Jejich schopnost vládnout slovem a skrze slovo ovládat své posluchače je připsána vyšší moci, která je inspiruje (*in-spiro* = vdechnout).

Jaký má smysl mluvit dnes o entuziasmu v estetice? Můžeme mluvit o entuziastické estetice mimo teologický kontext? Pokusíme se ukázat, že ano. Ne-lidská síla pracující v rámci entuziasmu může mít totiž různé podoby; nemusí být identifikovaná přímo s Bohem či nadmyslovou říší idejí. I dnes má ve filozofii a estetice místo to, co přesahuje naše chápání, co se nikdy nemůže stát předmětem našeho myšlení, ale přesto o sobě dává zneklidňujícím způsobem vědět: radikálně Jiné. Snaha umístit stopy tohoto Jiného do estetiky může mít charakter entuziastické estetiky. Takový charakter má estetika Jean-Françoise Lyotarda.

Obecně můžeme o entuziasmu říci, že je zkušeností transcendence, singulární zkušeností, která nepřipouští jakoukoli volní participaci subjektu. Přes tuto svou

singulárnost, či snad právě pro ni, působí na okolí jako magnet nebo virulentní choroba, která se rychle přenáší na svědky jeho vystávání. Nelze si nevšimnout jistého rozporu. Jakým způsobem se může přenášet singulární a neopakovatelná událost? Idiosynkratická zkušenost entuziasmu přesto může přejít v panické davové šílenství. Právě takové nebezpečí skrývající se v entuziasmu vedlo britské osvícence ke kritice sociální hrozby sektářských hnutí dovolávajících se bezprostředního nadání Duchem svatým a umožnilo Burkovi neproblematicky navázat na tuto tradici tím, že tento pojem aplikoval na události Francouzské revoluce. Paradoxně se tak shodl s baronkou de Stäel, která revoluční nadšení chápala jako projev entuziasmu, jenž byl pro ni nejvyšším citem lidské sounáležitosti a popření egoismu. Právě sentimentalismus baronky nejvýstižněji (a také nejproblematictější) vyjadřuje cestu k vysvětlení paradoxu entuziasmu jako singulární zkušenosti, která se však přenáší na druhé. Tato cesta vede k odhalení jiného způsobu komunikace, než je ten mezi rozumem nadanými jedinci, komunikace citem.

Přibližně v době událostí, které pomocí stejného pojmu tak odlišně komentovali de Stäel a Burke, vychází *Kritika soudnosti*, ve které Kant nastolí problém subjektivního citu, který si přesto nárokuje obecnou hodnotu. Řešení tohoto problému Kant předkládá na poli estetiky. V téže práci, avšak nikoli v souvislosti s uměním, se vyjadřuje Kant i k problému entuziasmu. Podobně jako Shaftesbury ve svém *Dopise o entuziasmu* vydaném poprvé roku 1708 i Kant ve své *Kritice soudnosti* (1790) přistupuje k entuziasmu jako afektu vyvolaném idejí přesahující možnosti pozitivního uchopení. Na jedné straně ho oba autoři chápou jako zaslepený afekt, extrémní polohu vznešeného citu, který brání rozumu řídit se „zásadami svobodné úvahy“ (Kant); „...mysl [musí být] svobodná, aby uslyšela námitky proti absurdnosti extrému...“ (Shaftesbury). Na druhé straně entuziasmus je podle Kanta z estetického hlediska velice silným případem vznešenosti, kdy není obrazotvornost spoutaná žádnou smyslovou reprezentací, a podle Shaftesburyho zas existuje taková forma inspirace, kterou (s odkazem k Platónovi) lze nazvat božským entuziasmem a

kteřou vyvolávají ideje a obrazy přesahující lidskou schopnost je pojmout. Shodným momentem nejen těchto dvou filozofů je přesvědčení, že entuziasmus v sobě nese *politické* nebezpečí narušení veřejného pořádku pramenící ze zaslepenosti srovnatelné s šílenstvím: Shaftesbury přímo spojuje entuziasmus s davovou panikou a Kant popisuje praktiky vládců, kteří raději dovolovali, „aby bylo náboženství bohatě zásobeno“ obrazy, než aby se museli potýkat s entuziastickými afekty poddaných.

Kantovo chápání entuziasmu jako negativní prezentace neprezentovatelné ideje svobody mělo zásadní dopad na estetiku francouzského filozofa druhé poloviny 20. století Jean-Françoise Lyotarda. Toho lze zařadit do tradičního proudu estetického uvažování, které zohledňuje prvek *je-ne-sais-quoi* v tvorbě a recepci uměleckých děl a má své kořeny mimo jiné i v Platónově chápání básnické inspirace jako případu božského vnuknutí, tj. entuziasmu. Lyotardovy estetické názory narážejí na některá úskalí, která se do značné míry překrývají s úskalími entuziasmu. Jejich vytyčení nám pomůže nahlédnout Lyotardovu koncepci z trochu jiné perspektivy, než do jaké se sama situuje, do perspektivy, která nám dovolí plynule přecházet od Lyotarda k problému estetického entuziasmu obecně.

Ze záhlaví této práce vyplývá, že kritika, kterou podrobíme především Lyotardovu entuziastickou estetiku, má být politická. Jak tomu rozumět? Lyotardova interpretace Kanta ho vede k specifické interpretaci uměleckých avantgard odmítající brát ohled na politické cíle, ke kterým se tato avantgarda hlásila. Není divu, ony cíle jsou v přímém rozporu s (taktéž politickým) úkolem, který jim svěřuje Lyotard, totiž svědčit o Rozepři. Jeho političnost však spočívá právě v tom, že si umělec hledí pouze své práce, totiž zachytávat v samotném procesu tvorby její vyvstávání. Sérií kroků, které budeme analyzovat, Lyotard napojuje uměleckou tvorbu na širší politický „program“. Cílem naší politické kritiky bude ukázat, že se Lyotard svou koncepcí dostává nebezpečně blízko nerozlišování mezi entuziasmem a tím, čemu Kant říkal slepý afekt. Toto nebezpečí

ohrožuje jeho entuziastickou estetiku vyznačující se svého druhu politickým naivismem: odevzdává osud umělce a jeho recipientů do rukou moci, která je vůči nim naprosto transcendentní s vírou, že její neprobadatelnost je dostatečnou zárukou její politické neutrality.

Od Platóna vzešlo pojetí *mania* básníků, která je činí hlásnou troubou bohů, pasivními tlumočníky vyšší síly. Tam kde je *mania*, není *logos* a tudíž ani *techné*. Básníci nevědí, co činí, což ještě neznamená, že nemohou vyjadřovat cosi blízkého pravdě, to je osud, který sdílejí s věštcí, ale i s politiky (kteří mají blíž sofistům než vládcům-filozofům). Co činí či říkají, se nelze naučit, je možné tím být pouze obdařen; mít nadání. Tady někde začíná dlouhá tradice *furor poeticus*, jejímž článkem je kantovské pojetí génia. U Kanta se z důvodů, které si ukážeme, vyskytuje entuziasmus nikoli v souvislosti s géniem (a tedy s uměním), ale jako stvrzení pasivity estetického na rozdíl od etického (pro Kanta tedy i praktického) postoje. Protože je etické jednání nutně racionálně motivované, nemůže být zaslepenost entuziastickým afektem impulsem k smysluplnému činu. Entuziasmus se jeví jako esteticky vznešený, ale eticky takový být nemůže, zde bude morálně vznešenější *apatheia*, bezafektnost.

I u Kanta se opakuje platónské schéma: tam kde je *mania*, nemůže být *techné*. Tento platónský motiv můžeme odhalit i u Lyotarda, není však vůbec jisté, že by se mu takováto klasifikace jeho estetiky jako platónské líbila. Je to ale přesvědčení o zásadním míjení ducha a duše, *logu* a *manie*, které je v jádru jeho pozdní estetiky, přestože se Lyotard dovolává spíše Aristotela a jeho rozlišení *foné* a *logu* a také jeho chápání *hédoné* jako do sebe uzavřené zkušenosti. V pozadí všech Lyotardových reflexí je možné odhalit základní myšlenku: Rozum přichází vždy už pozdě; ve své konceptualizaci smyslového prožitku jej zbavuje autenticity. I Kantův *sensus communis* je podle Lyotarda třeba chápat přísně transcendentálně, čili nikoli jako objektivní komunikovatelnost citu, kterým se stvrzuje možnost racionální *polis* (Arendtová), ale jako transcendentální předpoklad

možnosti pocítit *subjektivně* krásu, singulární větu-afekt, která uniká uchopení a tudíž i opakování. Lyotardovo (nevědomé) spojení aristotelské *hédoné* s platónským entuziasmem na jedné straně a freudovské čtení třetí Kritiky na straně druhé je rámcem jeho estetiky, která staví umělce do paradoxní pozice toho, který může pouze prezentovat ne(re)prezentovatelné tím, že o této neprezentovatelnosti bude podávat svědectví.

Když Augustinus Aurelius mluví ve *Vyznáních* o pokušení sluchu, v jeho slovech se odráží příznačná ambivalentnost vztahu západní filozofie ke smyslovému pohnutí. Ač by rád, nemůže Augustin odsoudit hudbu úplně, kolísá „mezi nebezpečnou žádostivostí a dokázaným užitkem zpěvu.” Náboženský zpěv může totiž sloužit jako opora pro slabého ducha, aby „se povznesl ke zbožné náladě.” Rozkoš se má podříditi rozumu, ale jak v okamžiku, kdy jsme strženi silou hudby, poznáme, že nás rozkoš neošálila? Jak máme rozpoznat, že větší rozkoš nacházíme v nápěvu než v obsahu žalmu, když je nábožné vytržení tak podobné tomu smyslovému? Augustinovo zoufalství nad dvousečností smyslové rozkoše můžeme vztáhnout i na entuziasmus. Vždyť jak blízko má entuziasmus k pouhému blouznění smyslů? Singulární zkušenost božského vnuknutí není nepřenositelná pouze jiným, ale i samotnému vědomí, totiž střízlivému bdělému rozumu. Ten se samotného prožitku nijak neúčastní. Nejde tedy pouze o to jak dokázat ostatním, že jsem prožil božské vytržení, ale také jak o tom přesvědčit sám sebe (to právě vyjadřuje Augustinus).¹

Entuziasmus je excesivní zkušeností, která uniká uchopení. Nemůže být technikou, nelze pro něj vymezit pravidla. Jak tedy poznáme, že jde o pravý entuziasmus? Entuziasmus obchází podezření, že je ve skutečnosti něčím jiným; chorobou představivosti nebo přetvářkou. Lyotardova neochota zohlednit potenciální nebezpečí skrývajících se v entuziasmu otevírá jeho postmoderní estetiku vznešena souboru vzájemně propojených námitek, které se potupně pokusíme prezentovat.

¹ Augustinus, Aurelius (1999). *Vyznání*. Praha: Kalich (reprint 1926). X, XXXIV, 354-356.

V první části práce se však budeme věnovat přímo kontextu týkajícího se Lyotardovy filozofie. Lyotard totiž sám v souvislosti se svou estetikou pojem entuziasmu nepoužívá. Musíme proto nejdříve prokázat její entuziastický charakter. V druhé části se pak pokusíme načrtnout obecné rysy entuziastické estetiky.

I. Kantovský entuziasmus a Lyotardova estetika

Kant

Začneme Kantovým chápáním entuziasmu, protože pasáže, ve kterých Kant o entuziasmu mluví jsou klíčem k Lyotardově pozdní filozofii jako celku.

Kant byl přesvědčen, že jediným zdrojem morálního jednání může být rozum (*Vernunft*). Rozumem nadané bytosti ale nejednají ve vakuu, nýbrž ve smyslovém světě, tedy ve světě, ve kterém „neprobadatelné“ ideje rozumu nemohou najít odpovídající prezentaci. Ideje praktického rozumu jsou totiž neznázornitelné, nejsou to pojmy rozvažování (*Verstand*). Ideje náleží totiž do noumenálního světa, obdobně jako slavná věc o sobě (*Ding an sich*). Kde však ve fenomenálním světě, ovládaném přírodními zákony tak často vůči člověku nepřátelskými, hledat naději, že naše morální jednání je uskutečnitelné? Podle Kanta jedinec nadaný rozumem musí nutně předpokládat, že jeho účely jsou ve smyslovém světě uskutečnitelné. Kantovu strategii shrnuje Jindřich Karásek takto: „Své plány rozvrhujeme sice v souladu s nejvyšším zákonem mravnosti – a to přesně tehdy, chceme-li, aby naše jednání platilo za mravné –, ale musíme přitom respektovat formální strukturu přírody, mají-li být naše plány realizovatelné.“² Slovy ještě renomovanějšího kantovského badatele Paula Guyera: „Jak Kantova koncepce morality čím dál víc uznává vnitřní souvislost mezi racionalitou a uskutečněním účelů, pojem nejvyššího dobra se postupně stává pro tuto teorii centrální. Jak Kant obdobně čím dál víc uznává důležitost reprezentace morality ve smyslově přístupné formě, obrací se k estetice pro smyslový důkaz možnosti uskutečnění morálních účelů stejně jako pro symbolizaci

² Karásek, Jindřich (2004). *Kantova analogie estetické zkušenosti: systematická a argumentačně analytická studie ke Kantově estetice*. Praha: Filosofia, 37-38.

jejích podmínek a požadavků.”³ Tento předpoklad vstřícnosti fenomenálního světa vůči našim záměrům se naplňuje v estetických soudech. Abstraktní svět chladné morálky a nepřátelský smyslový svět ovládaný přírodními zákony, svět dvou předcházejících Kantových *Kritik*, nachází smíření v principu formální účelnosti přírody. Krása je důkazem, že příroda je nám nakloněna. Ve svobodné hře poznávacích sil subjektu při soudu vkusu se vyjevuje jejich principiální shoda s formami přírody. Ona svobodná hra vytváří analogon ke skutečné svobodě, která ale nemůže mít smyslovou reprezentaci.

Role vznešena, druhé estetické kategorie, které se Kant ve třetí *Kritice* věnuje, je však jiná: „Vznešené je to, co se bezprostředně líbí v důsledku svého odporu proti zájmu smyslů.”⁴ Krásná hra vkusu je nahrazena vznešenou námahou, násilím vykonávaným na smyslovosti. „Tato činnost je pravou povahou mravnosti člověka, kde rozum musí ovládat smyslovost.” Jenomže toto násilí je také důvodem, proč je teorie vznešenosti „pouhý dodatek k estetickému posuzování účelnosti přírody.” (KS 82, § 23) Vstřícnost forem přírody odhalujeme v estetickém prožitku krásy. Ta navozuje svobodnou hru obrazotvornosti a rozvažování jako symbolu nadsmyslové svobody, a tak se stává prostředníkem mezi moralitou v nás a principem přírody, které odhaluje jako navzájem kompatibilní. Tento klíčový bod estetiky je ve vznešenu opuštěn; v přírodě se nic účelného neodhaluje, ta pouze poslouží jako vehikulum, které nás dovede k vnímání účelnosti naprosto nezávislé na přírodě. Estetické vznešeno je tedy vlastně jen jakési (negativní) připomenutí morálního v nás. Týká se účelnosti naprosto nezávislé na účelnosti přírody.

Extrémním projevem vznešena je entuziasmus. Kant vymezuje entuziasmus jako spojení ideje dobra a afektu. V poznámce pod čarou rozlišuje afekt a vášeň: afekt se

³ Guyer, Paul (2005). The Symbols of Freedom in Kant's Aesthetics. In Paul Guyer, *Values of Beauty: Historical Essays in Aesthetics*. New York: Cambridge University Press, 226.

⁴ Kant, Immanuel (1975). *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 97, § Obecná poznámka k expozici estetických reflektujících soudů. Veškeré další citace z *Kritiky soudnosti* budou označeny v textu následujícím způsobem: (KS 82, § 23), kdy číselný údaj udává stránku českého překladu, druhý údaj za značkou § označuje číslo odstavce. Protože však většina našich odkazů bude směřovat k Obecné poznámce (96-105), budeme uvádět druhý údaj pouze tam, kde citace bude pocházet z jiné části *Kritiky*.

vztahuje k pocitu, vášně se pojí s žádostí; afekt je nezáměrný, vášně trvalá a promyšlená, a proto nemůže být vznešená (Kantův příklad: nevole x nenávisť). Entuziasmus se Kantovi jeví jako jen částečně vznešený do té míry, že je omezován afektem, který je slepý a čistý rozum v něm nemůže nalézt zalíbení. V tomto ohledu je skutečně ušlechtilá pouze bezafektnost. Přesto jsou afekty esteticky vznešené, jsou-li spojené s ideou rozumu. (KS 100)

Bouřlivé hnutí mysli je znázorněním vznešeného, pouze když (ač nepřímě) podporuje vědomí „síly a odhodlání...k tomu, co je nadsmyslové.” Tedy navozuje vztah k způsobu myšlení, „k maximám, které sjednávají inteligenci a rozumovým ideám nadvládu nad smyslovostí.” Podle Kanta intenzita vznešeného pocitu *nemusí* být závislá na intenzitě smyslové představy, ba právě naopak: v případě entuziasmu je obrazotvornost osvobozena od smyslovosti, je vůči ní negativní. To znamená, že vše co má mysl k dispozici, je idea rozumu, která si podřizuje obrazotvornost; ta tím ztrácí své přirozené hranice a stává se jakoby neomezenou. Takové znázornění nekonečna může být pouze negativní znázornění (prezentace), které „rozšiřuje duši.” (KS 100-102) Entuziasmus je tedy negativní znázornění mravnosti. Kant na něj dává i příklad:

Neexistuje snad vznešenější místo v židovském zákoně přikázání: neuděláš si modly v podobě něčeho, co je nahoře na nebi, nebo dole na zemi nebo ve vodě pod zemí atd. Jedině toto přikázání může vysvětlit entuziasmus, který cítil židovský národ ve své mravní epoše pro své náboženství, když se srovnával s jinými národy, nebo tu pýchu, kterou vzbuzuje mohamedánství. Totéž platí o představě morálního zákona a o vloze k morality v nás. (KS 102)

Entuziasmus je podle Kanta nejzazším, nejextrémnějším projevem vznešeného citu, tak extrémním že si vystačí bez jakékoli fenomenality, naopak je daleko mocnější bez smyslových podnětů, kdy se závratně rozpíná. Tady se podle Kanta ukrývá jeho

subverzivní síla: „Proto také vlády rády dovolovaly, aby bylo náboženství bohatě zásobeno takovými prostředky [tj. obrazy, pozn. J. S.], a snažily se odebrat poddanému námahu, ale zároveň ho také zbavit jeho schopnosti napínat duševní síly za hranice, které mu mohou být libovolně kladeny a jimiž ho lze jako někoho pouze pasivního snáze manipulovat.” (KS 102). Pasáž, kterou jsme odcitovali, ukazuje na potenciál skrývajících se v estetickém citu, který je zbaven veškerých zábran. Kant kritizuje proradnost vládců a kléru, kteří raději utápěli poddané ve smyslovosti, než aby museli čelit jejich osvobozeným duševním silám (rezonuje tu invektiva protestantismu vůči římským katolíkům jako idolatrikům). Entuziasmus hraje *do jisté míry* kladnou roli. Ale jen do jisté: obejde se sice bez smyslového podnětu, ale je stále zatížen zaslepujícím afektem, není tedy morálním citem. Tady se ukazuje pravý účel „Analytiky vznešena” jako koridoru, který naznačuje cestu ven z *Kritiky soudnosti* do *Kritiky praktického rozumu*.

Entuziasmus tedy není morální cit. Není to ani cit estetický ve smyslu, v jakém je estetickým citem krása, protože neodkazuje nepřímo a symbolicky k možnosti mravního jednání. Tato motivace zdá se odpadá obecně u estetického prožitku vznešena, jehož je entuziasmus extrémním vyjádřením. Kantova skepse vůči etické hodnotě entuziasmu je proto pochopitelná: entuziasmus je tu z intelektuálního hlediska přímo odstrašujícím příkladem. Entuziasmus jako „idea dobra spojená s afektem” je esteticky vznešený svou energičností, tj. „vzbuzuje vědomí našich sil k překonání každého odporu” (KS 100–101). Jako bouřlivý afekt spojený s ideou rozumu by mohl být silným motivem k jednání. Je tomu ale právě naopak, protože „afekt je tím hnutím mysli, které nás činí neschopnými určovat se podle zásad svobodné úvahy.” (KS 100) Jinými slovy, afekt, jenž je svou povahou nezáměrný, přímo brání jakémukoli rozumnému (a tudíž morálnímu) jednání. Je „slepý, buď ve volbě svého účelu, nebo, když byl dán rozumem, v jeho provádění.” Entuziasmus je tedy z morálního hlediska přinejlepším nepřínosný. Z estetického hlediska je však vznešený, protože „je napnutím sil idejemi, které dávají mysli rozmach, jenž působí

mnohem mocněji a trvaleji než popud, který dává smyslová představa.” Stojí přesto v ostrém protikladu vůči bezafektnosti, která je v největší míře vznešená, tj. ušlechtilá, protože není jen přechodným vzplanutím afektu, který oslepuje, ale trvalejším „stavem mysli sledujícím důrazně své neměnné zásady.” Znamená to, že může-li být silný afekt při nejlepším eticky neutrální jako v případě entuziasmu, který svou afektivní povahou brání v přímém vykonání účelu daného rozumem, může být také přinejhorším eticky defektní, kdy není nijak spojen s idejemi rozumu a je tudíž ve volbě účelu „slepý”.

Shrňme: Entuziasmus už nepotřebuje ani manifestaci moci přírody, aby byl citem vznešená. Stačí mu naprosto negativní znázornění, ale protože je doprovázen afektem, je stále morálně defektní. Až naprosto bezafektní stav je tím skutečným *morálně* vznešeným citem, totiž úctou před zákonem. O entuziasmu však už v tomto případě mluvit dozajista nemůžeme.

Kant rozlišuje entuziasmus od blouznění (*Schwärmerei*), které je pro něj „blud[em] chtít něco vidět za veškerými hranicemi smyslovosti.” (KS 102) Na rozdíl od entuziasmu, který je negativním znázorněním noumenálního světa svobody, *Schwärmerei* pokrývá tradiční negativní konotace entuziasmu jako fanatického třeštění (viz třetí kapitola), které podléhá iluzi obrazotvornosti, že bezprostředně nahlíží noumenální svět. Jestliže je entuziasmus přechodným vznešeným afektem, blouznění je vášní, která rozvrací rozvažování a ponechává obrazotvornost bez dozoru pravidel rozumu.

Na rozdíl od soudů vkusu, kde hraje důležitou roli Kantův výklad obecného smyslu (*sensus communis*) jako subjektivního principu založeného na obecně sdílené schopnosti svobodné hry rozvažování a obrazotvornosti, v případě soudů o vznešenu je nutným předpokladem sdělitelnosti vznešena kultivace. Svobodné hry našich poznávacích sil je podle Kanta schopen každý ze své přirozenosti, protože její podmínky jsou subjektivními podmínkami poznání, proto je soudící subjekt oprávněn považovat svůj soud vkusu za nutný a všeobecně sdělitelný. (KS 114-115, § 39) Pocit vznešenosti ale předpokládá

vnímavost myslí pro ideje, vůči kterým pociťujeme nepřiměřenost svých smyslů. Taková vnímavost předpokládá „kulturu“, jak říká Kant, čili jakousi průpravu, „rozvoj mravních idejí“, v průběhu níž si mysl vytvoří schopnost vnímat vznešenost přírody. Ten, kdo nepodstoupí takový rozvoj mravních idejí, bude vnímat nadále hrůznou přírodu jako nebezpečnou a odpudivou. Kant tím ale rozhodně nechce vyvázat zalíbení ve vznešenu z jeho založení na apriorním principu. Roli kultury nelze přecenit; ta má jen úlohu rozvoje vlohy pro ideje. Touto vlohou disponuje každá rozumná bytost. (KS 95-96, § 29) Nadchnutí pro ideu dobra v entuziasmu nutně musí předcházet naše schopnost ideu dobra vůbec mít, jinými slovy: mít rozvinuté přirozené vlohy pro ideje rozumu.

Ve *Sporu fakult*⁵ se Kant pokusí dokázat, že entuziasmus, který vyvolala Francouzská revoluce po celé Evropě, je historickým znamením, že lidé sdílejí vlohy k morálním idejím a v důsledku důkazem, že existuje pokrok lidstva. Význam Francouzské revoluce nespočívá v samotném aktu revoluce, který Kant odmítal (a jehož vykonavatelé spíš trpí *Schwärmerei*, totiž transcendentální iluzí, že mohou být uskutečňovatelé ideje svobody, která přitom nemůže být realizovaná ve fenomenálním světě), ale spočívá právě v tomto obecně sdíleném nadšení. Tento afekt je nezainteresovaný, protože ti, kteří ho zakoušejí, nemají žádný osobní zájem na politických otřesech ve Francii. Důvod, proč tolik lidí veřejně vyjadřuje nezainteresovanou podporu vykonavatelům revoluce, i když si tím sami mohou uškodit, může být pouze v tom, že události ve Francii v nich vyvolávají ideu svobody, čehož historickým znamením je jejich entuziasmus.⁶ Všimněme si, že to je estetická povaha entuziasmu, jeho nezainteresovanost, která zajišťuje jeho politický přínos. Tento postřeh vedl dvě význačné postavy filozofie druhé poloviny dvacátého století, Hannah Arendtovou a Lyotarda, k pokusu rekonstruovat Kantovu politickou filozofii pomocí jeho estetiky. Oba přitom dospěli k diametrálně odlišným výsledkům.

⁵ Kant, Immanuel (1991). The Contest of Faculties. In Hans Reiss, *Kant: Political Writings*. Cambridge: Cambridge University Press, 176-191.

⁶ Kant (1991), 182-183.

Lyotard

Obrátíme se však nejdříve k Lyotardovi a ke způsobu, jakým pracuje s Kantovou představou entuziasmu. Té věnoval samostatnou monografii *Entuziasmus. Kantovská kritika dějin*.⁷ Nicméně klíčové pasáže z této knihy, která vyšla roku 1986, Lyotard psal průběžně v první polovině desetiletí a prvně byly publikovány v *Rozepři* o dva roky dříve v podobě čtyř exkurzů (Kant I – IV). Protože k pochopení pozoruhodného kroku, kterým se Lyotard pokusil nově formulovat vztah mezi estetikou a politikou si nevystačíme s *Entuziasmem*, který Lyotard upravil tak, aby mohl být čten bez znalosti metody vypracované v *Rozepři*, ale která tvoří zásadní podklad pro nové chápání onoho vztahu, začneme nastíněním této metody, která analyzuje ontologii prezentace pomocí analýzy větného režimu.

V Lyotardově pojetí „věta“ neznamena pouze „věta artikulovaná“. Věta prezentuje určité univerzum, je prezentací větného univerza, ve kterém jsou situováni adresant („mluvčí“), adresát („posluchač“), referens („o čem se mluví“) a smysl.⁸ (R#18) Věty na sebe nutně navazují, ač není nikdy jisté, jakým způsobem budou navazovat (tuto nejistotu se snaží potlačit diskurzivní žánr nebo větný režim udělující pravidla navazování). V důsledku ale není možné, „aby neexistovala žádná věta.“ (R#101, 102) Věta prezentující větné univerzum, je událostí „přítomnosti“, vyvstáváním věty, oním *ted'*, na které je v našem vědomí časovosti vždy buď příliš pozdě, či příliš brzy. Tato událost prezentace věty nemůže být prezentovaná, může být pouze situovaná (tedy reprezentovaná) v rámci univerza jiné věty ve smyslu uspořádání čtyř instancí.

⁷ Lyotard, Jean-François (1986). *L'enthousiasme. La critique kantienne de l'histoire*. Paris: Galilée.

⁸ Lyotard, Jean-François (1998). *Rozepře*. Praha: Filosofia. (Odkaz ke konkrétním odstavcům a exkurzům bude v textu vždy uváděn v závorce po písmenu R se značkou #)

Prezentace větného univerza, událost věty, je sama neprezentovatelná, může být pouze reprezentována, jenomže pak přestává být prezentací, stává se situací. „Přítomná‘ prezentace není vyslovitelná nyní, nýbrž pouze jako situace (předtím/potom) v univerzu, které je prezentováno nějakou jinou větou: je prezentací určitého tehdy [...] ‚Aktuální‘ prezentace je neprezentovatelná, událost jako taková propadá zapomnění...” (R#Aristotelés) Lyotard o rozdílu mezi prezentací a situací říká: „Prezentace znamená, že je tu alespoň jedno univerzum. Situace naproti tomu spočívá v tom, že uvnitř univerza prezentovaného větou určité vztahy vyznačené formou vět, které na ni navazují (režimem oné věty, která vyžaduje *určitá* navázání), uvádějí instance navzájem v jistý vztah...Souhrn těchto situací tvoří prezentované univerzum.” (R#115)

Příkladem, kdy prezentaci nahrazuje situace, je Kantovo pojetí nazírání z „Transcendentální estetiky” *Kritiky čistého rozumu*. Kant ukazuje, jakým způsobem se pořádají počítky do názoru:

To, co v jevu odpovídá počítce, nazývám jeho *materií*, zatímco to, co způsobuje, že rozmanitost jevu může být uspořádána v určitých vztazích, nazývám *formou* jevu. To, v čem se mohou počítky jediné pořádat a v čem mohou získat určitou formu, nemůže být samo opět počítkem, a proto je nám materie všech jevů dána jen a posteriori, ale jejich forma musí být připravena v mysli a priori a musí ji být možno zkoumat odděleně od všech počítků.⁹

To, že předmět afikuje představivost, se projeví v počítce (*Empfindung*).¹⁰ Počíteček se dává jako názor, který již podstoupil primární syntézu aprehenze, jinak si totiž rozmanitost „nelze představit jako takovou, totiž jakožto obsaženou v jedné *představě*.”¹¹ Proto se Kantovi jeví smyslovost jako „schopnost získávat představy tak, jak jsme

⁹ Kant, Immanuel (2001). *Kritika čistého rozumu*. Praha: OIKOYMENH. A 20/ B 34

¹⁰ *ibid.*

¹¹ *ibid.*, A 99

afikování předměty”¹²; smyslovost poskytuje názory jako danosti, tj. k jakési primární syntezí (aprehenze) již dochází. Nazírání se tu ale podle Lyotarda ukazuje jako nikoli bezprostřední, nýbrž mající dva momenty. V prvním momentu se subjekt ocitá v pozici adresáta v univerzu „kvazi-věty, jíž je smyslová danost.” Neznámý adresant-objekt (věc o sobě) vysílá větu-matérii směrem k subjektu-adresátovi, který je jí afikován. Referens této věty mu však uniká (věc o sobě je nepoznatelná). V druhém momentu je již subjekt aktivní adresant věty-formy, ve které se matérii dostává časoprostorové ohraničení a věta-forma je již obdařena referens – jevem. Pasivní role subjektu v prvním momentu, kdy je afikován z vnějšku počítkovou matérií, se mimo jiné projevuje v tom, že subjekt větu-matérii není schopný „číst”, protože přímá poznatelnost věci o sobě není možná, věta-matérie je pouze citová věta, dává o sobě vědět pouhým afikováním, je to negativní věta, sdělující, že se něco stalo, nikoli co. Musí přijít aktivní subjekt-adresant, který situuje tuto afektivní větu-matérii vnímání do nového univerza, do časoprostorových souřadnic formy názoru. Zatímco první věta sděluje pouze, že se něco stalo, druhá už má své referens, subjekt zjišťuje, co se stalo. (R#Kant I) Prezentace názoru je tak ve skutečnosti situováním původní věty-matérie, je reprezentací.

Zvláštním případem věty je podle Lyotarda mlčení. Nepřítomnost věty je totiž také věta, byť negativní, protože principiálně není možné, aby po větě nenásledovala, neprezentovala se další věta. „Větou může být mrknutí, pokrčení rameny, dupnutí, prchavé uzardění, rozbušení srdce. – A psí vrtění ocasem, nastražené uši kočky? – A přehánka, ženoucí se od západu přes moře? – Mlčení?”(R#110) To vše jsou věty. Příklad mlčení je ale v jistém ohledu jiný. Je symptomem nemožnosti navázat na předchozí větu. Taková nemožnost vyvstává z negace alespoň některé ze čtyř instancí (referens, smysl, adresant, adresát).

Knihu *Rozepře* otevírá téma „osvětimské lži”. Popírač existence plynových komor

¹² ibid., A 20/B 34

žádá přímé svědectví o jejich existenci. Paradox samozřejmě spočívá v tom, že kdo zahlédl plynovou komoru, ten už o ní svědectví podat nemůže. Když pomineme tuto „překážku“, můžeme mlčení přeživších vysvětlit různými způsoby s ohledem na výše popsané pragmatické schéma:

 Mlčení nesignalizuje, která instance je negována, signalizuje, že jedna nebo více instancí negovány jsou. Ti, kdo přežili, mlčí, a můžeme z toho vyvodit, 1) že se situace, o níž jde, adresáta netýká (není k tomu kompetentní nebo si nezaslouží, aby se s ním o tom mluvilo atd.); nebo 2) že tato situace neexistovala (to je to, co soudí [revizionista] Faurisson); nebo 3) že o tom není co říci (je nesmyslná, nedá se vyjádřit); nebo 4) že mluvení o tom není věcí těch, kdo přežili (nejsou toho hodni atd.). Nebo je tu více těchto negací dohromady. (R#26)

Dodejme, že v případě 1) je negován adresát, v 2) referens, v 3) smysl a v 4) adresant. Jak se ale mlčení signalizuje? Je to pocit: „Cit jakožto věta o tom, co nyní nemůže být formulováno.“ Nemožnost prezentace věty se tedy negativně prezentuje. Negativní prezentace vyjadřuje obavu, že nic nepříjde, je očekáváním: „*Přijde něco?*“ nebo „*Vyvstane?*“ (R#131) Tato obava se rozhodně nevztahuje na nějaké co (situaci), ale na že (prezentaci). Je to tedy specifické mlčení, „které se netýká nějaké instance v určitém větném univerzu, nýbrž vyvstávání nějaké věty“, a specifický pocit, „že nemožné je možným. Že nutnost je nahodilá. Že je třeba navazovat, ale že by se mohlo stát, že nebude čím.“(R#Aristotelés)

Jak jsme viděli na interpretaci kantovského názoru, Lyotard v samotném jádru poznání odhaluje nepřekonatelnou křivdu (rozepři). Nemůžeme dostát původní prezentaci věty-matérie. Tento defekt se snaží zakrýt rozum v syntéze formy názoru. Zásadním krokem přitom je, že Lyotard této apriorní rozepři dává politicko-etický rozměr. Křivda vznikající apriorně v důsledku každého poznání zapomenutím na prvotní dotek matérie a křivda, která vzniká nemožností artikulovat zkušenost holokaustu, jsou svou strukturou

podobné. Obě totiž zahrnují citovou větu, která dává vědět o přítomnosti něčeho, co nelze prezentovat, ač si to prezentaci vyžaduje. Tato analogie „prvotního hříchu“ myšlení a politické křivdy definuje to, čemu říká Lyotard rozepře (či „židé“ v pozdější knize *Heidegger a „židé“*).

Tato s entuziasmem zdánlivě nesouvisející Lyotardova interpretace Kanta je ve skutečnosti pro pochopení jeho chápání vznešena a entuziasmu naprosto zásadní. Lyotardovo mlčení spojené s citovým hnutím je signálem, negativní prezentací nemožnosti prezentovat v daném větném režimu. Toto citové hnutí je v kantovském slova smyslu vznešené. V případě soudu o vznešenu se vyjevuje násilně (skrze pocit nelibosti) rozepře mezi obrazotvorností a rozumem. Rozepře spočívá v nemožnosti prezentace, protože ideje rozumu postrádají prezentaci, jinými slovy není možné k nim přiřadit smyslový názor.

Klíčový pojem rozepře, který Lyotard používá, má oproti pouhé při vyjadřovat neřešitelnou rozdílnost dvou diskurzivních žánrů, jejich vzájemnou nepřevoditelnost a z toho pramenící křivdu. „Mezi dvěma stranami vzniká rozepře, když se ‚urovnání‘ konfliktu, v němž jsou vzájemně konfrontovány, uskutečňuje v idiomu jedné strany, zatímco křivda, jíž trpí druhá strana, v tomto idiomu nefiguruje.“ (R#12) „Nemožnost podat důkaz je právě charakteristická pro rozepři.“ (R#13) Tato nutnost mlčet je jakýmsi symptomem rozepře. V souvislosti s mlčením Lyotard definuje rozepři takto: „Rozepře je nestálý stav a určitý moment řeči, kdy něco, co má být převedeno do vět, ještě převedeno být nemůže. Tento stav zahrnuje mlčení jako negativní větu, dovolává se však i principiálně možných vět. Je signalizován tím, čemu se běžně říká pocit. ‚Nenacházíme příslušná slova‘, atd.“(R#22)

Entuziasmus, který je nejzazším modelem vznešeného citu, bude tedy muset být také negativní větou, ale ve své nejradikálnější možné podobě. Podle Lyotarda entuziasmus „nevidí nic, anebo spíše vidí, že to, co lze vidět, není ničím, a vtahuje to

k neprezentovatelnému.” (R#Kant IV [str. 266]; E 63)¹³ V souvislosti se vznešenem obecně zde Lyotard čte Kanta v tom smyslu, že je na nelibost pramenící z neschopnosti prezentovat „naroubována” libost spočívající v odhalení nekonečného dosahu idejí rozumu a s tím i nutnost subjektu prezentovat neprezentovatelné. V případě entuziasmu jde o „krajní modalitu vznešena”. „Nekonečno ideje přitahuje k sobě všechny ostatní duševní schopnosti a vytváří afekt ‚energického rodu‘, charakteristický pro vznešeno.” (R#Kant IV [str. 266-7]; E 64) Na příkladu entuziasmu demonstruje Lyotard nemožnost „přechodu” mezi diskurzivními žánry (kantovskými schopnostmi mysli), aniž by nedošlo ke křivdě na jednom z nich. Negativní prezentace vytváří přechod mezi obrazotvorností a schopností rozumu, který ale ústí do slepé uličky nesouměřitelnosti.

Propast mezi těmito dvěma „diskurzivními žánry” je zdrojem nelibosti a možnost přechodu mezi nimi zdrojem libosti. (R#256) Tento přechod ale ve skutečnosti neprobíhá. Místo toho nastupuje negativní prezentace. Jinými slovy: je tu rozepře, pro jejíž řešení musíme zavést nový idiom, který ovšem není nějakým dialektickým vyrovnáním, nějakým *Aufhebung* rozepře, ale spíš svědectvím o existenci rozepře a zároveň o nemožnosti jejího překonání. V kantovských exkurzech a v knize *Entuziasmus* Lyotardovi půjde především o to ukázat, že Kantova kritika transcendentální iluze je vlastně politickou kritikou. Mechanická kauzalita přírody (i té lidské), která je poznatelná rozvažováním (Lyotard: kognitivním režimem), a noumenální svět svobody (etický režim) vzájemně vůbec nevstupují do kontaktu. Kdo by chtěl hledat příklady druhého v prvním, podléhal by blouznění, které by vedlo k zahlazování rozepře mezi *je* a *má být*. Takové politické projekty přinesly jen utrpení a teror.

Mohou se však vyskytnout historická znamení, která nelze nijak předpovídat, která jsou negativní prezentací přítomnosti ideje svobody v nás a projevují se veřejným

¹³ Exkurz Kant IV v *Rozepři* odpovídá zhruba 3. kapitole *Entuziasmu* (III. Ce qui se livre dans l'enthousiasme. In Lyotard [1986], str. 45-78.). Pro srovnání zde uvádíme paginaci jak *Rozepře* (R) tak *Entuziasmu* (E).

nadšením, entuziasmem.¹⁴ Tato znamení však opět nesmíme chápat jako příklady realizace ideje svobody (R#Kant IV [262-4]; E 54-58).

Na závěr *Rozepře* Lyotard nasazuje skeptický tón a ptá se, zda jsou historická znamení o moralitě v nás dnes možná, když základní předpoklad - univerzální dějiny – jsou nahrazeny univerzálním trhem (R#255). Jak Lyotard upozorňuje, pro Kanta není cílem osvícenství štěstí všech, ale kultura, čili kultivovaná schopnost dospívat k nadsmyslovým idejím v nás. Dnes by se vnímavost vůči idejím podle Lyotarda neprojevovala entuziastickým nadšením, ale jiným vznešeným citem - hořem, které truchlí nad nesouměřitelností nadsmyslového světa a světa fenomenálního, jemuž vládne ekonomický žánr. I takovéto truchlení však předpokládá citlivost vůči morálním idejím. Jenomže taková citlivost vyžaduje kultivaci, která vyžaduje čas. Avšak v době, kdy „[s]lovo *kultura* znamená už dnes spíše uvádění informací do oběhu nežli práci, kterou je třeba udělat, aby se dospělo k prezentování toho, co není prezentované v tom, co vyvstává“ (R#260), hrozí, že naše schopnost vnímat nadsmyslové ideje naprosto atrofovala.

V posledních stránkách *Entuziasmu* tento pesimismus nahrazuje pokus o naznačení možností politiky. Čas politického entuziasmu jako historického znamení možnosti lidské svobody skončil. Lyotard nemluví tentokrát o hoři, ale o propasti mezi různými větnými režimy, kterou je třeba uznat. (E 108) Lyotard se samozřejmě dovolává postmoderního pluralismu, který přichází po konci velkých vyprávění.¹⁵ Filozofie subjektu nemá nástroje jak soudit „slepě vypočítavou logikou“ kapitálu. Kantovský ideál reflektující soudnosti, která soudí bez pravidla a se řídí jenom citem, tento ideál známý z „Analytiky vkusu“, jenž je také ideálem politické soudnosti pro Lyotarda, se musí vzdát velkého vyprávění o lidském pokroku, v jehož zajetí ještě tkví Kant. Odpovědností reflektující soudnosti dnes je odhalovat rozepře, hledat pro ně nové výrazy. Kulturu můžeme v této

¹⁴ Kant (1991), str. 182-183.

¹⁵ Viz jeho *Postmoderní situaci* v Lyotard, Jean-François (1993). *O postmodernismu*. Praha: Filozofický ústav AV ČR.

souvislosti použít už pouze v uvozovkách: „[Tato zodpovědnost vůči rozepři] by znamenala svého druhu věrnost, bez paradoxu, kantovské ideji ‚kultury‘ chápané jako stopy svobody v realitě.“ (E 113-114) Stopy svobody v realitě je vše, co zůstalo z entuziasmu. Je zapotřebí citu, který ji dokáže zachytit. To je politický úkol postmoderny.

Jak nedávno ukázala slovinská lacanovsky orientovaná filozofka Alenka Zupančičová, není vůbec náhodou, že se politickému entuziasmu dostalo Lyotardovy pozornosti. Tím, že Kant označuje za zásadní moment revoluce nikoli samotné revoluční události, nýbrž pocit, který vyvolaly, dává do rukou těch, kteří sledovali se zoufalstvím, jak všechny velké revoluční pokusy dvacátého století končí v represivních byrokratických režimech, argument, že navzdory zločinům doprovázejícím revoluce a navzdory jejich smutným koncům je v revolučních událostech prvek naděje, který je třeba oslavovat.¹⁶ U Lyotarda má však tato oslava hořkou příchuť: čas velkých revolucí podle něj již skončil.

Potenciál klasického politicko-historického entuziasmu, jak naznačuje Lyotard, se vyčerpal a je třeba hledat nové cesty, jak dostat ideji svobody. Lyotardem explicitně nepojmenovaný cit, který v postmoderní době vystřídal starý entuziasmus, však od něj není zas tak odlišný. Není to entuziasmus, jak si ho představoval Kant. Je to entuziasmus, který nutně překračuje rámec Kantovy filozofie, i když její inspiraci nezapře. Podle Lyotarda byl vždy - tu více, tu méně - spojený s uměním. Jak se pokusíme ukázat, s entuziasmem má více společného, než by se mohlo na první pohled zdát.

Lyotard o entuziasmu v souvislosti s uměním nikdy nemluví. Přitom inspiraci jeho postmoderní estetiky vznešena je třeba hledat v pasážích *Kritiky soudnosti* přímo komentujících entuziasmus. Lyotard ale chce pojmu entuziasmu vyhradit místo v pouze v

¹⁶ Zupančič, Alenka (2005). Enthusiasm, Anxiety, and the Event. *Parallax*, 11(4), 31-45. V této jinak velice zajímavé studii se Zupančičová domnívá, že entuziasmus není vznešeným citem, protože je „afektem nadsmyslového“ nebo „nadsmyslovým coby afektem“, zatímco vznešené je vždy negativním znázorněním noumenálního (43). K takovému závěru mohla dospět, protože (na rozdíl od Lyotarda a hlavně Kanta) nerozlišuje mezi přítomností citu a prezentací nadsmyslového. Přítomnost noumenálního se dává pocítit skrze afekt entuziasmu, tento afekt je *negativní* prezentací noumenálního. Přítomnost nadsmyslového je pozitivně cítěna, nikoli však pozitivně *prezentována*. Viz níže.

„politicko-historickém režimu“. Mluví o své estetice jako o estetice vznešena, kterou zbavil jha etického horizontu, jaký ji přidělil Kant, a přesto poukazuje, že estetický soud má analogickou strukturu jako soud politický. Také není divu: Oba soudy totiž postavil na stejných základech (či spíš ruinách) kantovského entuziasmu. V „Obecné poznámce“ Kant popisuje negativní znázornění (prezentaci) v entuziasmu, kdy se smyslům neklade žádná překážka, která by vyvolala vznešené pocity a přesto „zbývá zjevná a nevyhladitelná idea mravnosti“:

Nemusíme se obávat, že pocit vznešenosti něco ztratí takovým odtažitým způsobem znázornění, který se stává vzhledem k smyslovosti zcela negativní; neboť obrazotvornost, ačkoli kromě smyslovosti nenalézá nic, čeho by se mohla držet, se přesto cítí právě díky tomuto odstranění svých hranic neomezená, a ona odtažitost (*Absonderung*) je tedy znázornění nekonečna, které sice právě proto nemůže být nikdy nic jiného než pouze negativní znázornění, jež ale přesto rozšiřuje duši. (KS 102)

Obrazotvornost konfrontována s nevyjádřitelností absolutní ideje jako by ztratila veškeré zábrany a svou nespoutaností vyvolává entuziasmus duše. Entuziasmus tak vzniká pokusem obrazotvornosti prezentovat ideu dobra. To sice nejde než negativně, přesto se mysl dostává do stavu podobného šílenství. Ve svých *Přednáškách k analytice vznešena*, neocenitelné pomůcky pro čtenáře Lyotardových textů (a to zdaleka nejen těch kantovských, jak ještě uvidíme), Lyotard navrhuje překládat onu odtažitost (*Absonderung*) jako abstrakci, pohyb abstrahování od běžného způsobu prezentace. Tento pohyb samozřejmě nemůže vést k pozitivní prezentaci ideje, ale přesto překračuje běžné meze prezentace. Odtažitost, stažení se z běžného způsobu prezentace je stopou „přítomnosti“, která se nikdy nebude moci dát jako pozitivní prezentace. Pro Lyotarda je „znakem přítomnosti absolutna.“¹⁷

¹⁷ Lyotard, Jean-François (1994). *Lessons on the Analytic of the Sublime*. Stanford: Stanford Uni. Press. §

Liotard uzavírá sekci věnovanou negativní prezentaci mírně překvapivě: Šok, který zažívá „myšlení forem“ při konfrontaci „myšlenky absolutna“ podle francouzského filozofa „vyjadřuje a stvrzuje zásadní posun v osudu umění a literatury.“ Nejde o revoluci, ale o velmi pomalý, postupný odklon od „*techné* krásných forem“ směrem k otázce vznešeného v umění. Liotard načrtává genealogii této myšlenky: spor o estetický asketismus vyvolaný sv. Bernardem, barokní exaltovanost proti klasicismu, *querelle* mezi *Anciens* a *Modernes*, spor o Longina, debaty 18. století o vznešenu, romantismus, avantgardy, současnost. Postupně čím dál otevřeněji se v těchto sporech řeší otázka: „Je možné a jak by bylo možné svědčit o absolutnu pomocí uměleckých a literárních prostředků, které vždy závisejí na formách?“¹⁸

My si však musíme položit jinou otázku: Co přinutilo Lyotarda upustit od sledování textu Kantovy „Analytiky vznešena“, což jinak v rámci *Přednášek* v podstatě nikdy nedělá? Tato odbočka je o to víc zarážející, že Kant nepřipouští, že by mohlo existovat vznešené umění prostě proto, že umění je vždy otázkou forem a tedy předmětem soudů vkusu (o kráse). Ač Kant není příliš důsledný v tomto svém tvrzení (za příklad objektu vyvolávajícího vznešeno dává pyramidu a výrazné stopy vlivu longinovské tradice vznešena nese jeho uvažování o estetických idejích a géniu), v případě entuziasmu jako energického afektu bez smyslového podnětu je řeč o lidských výtvorech naprosto nepřijatelná. Lyotardova odbočka je symptomatická. Náznak její motivace jsme mohli odtušit již v Lyotardově překladu *Absonderung* jako abstrakce. Souvisí s Lyotardovým chápáním uměleckých avantgard.

Zatímco pro Kanta se entuziasmus nutně týkal rozumové ideje (dobra), která nemůže být prezentována v názoru, Lyotardovi jeho interpretace Kanta v *Rozepři* a popis mlčení jako negativní prezentace tamtéž umožňuje jako neprezentovatelné identifikovat nejen morální ideje (svobodu, dobro), ale samotnou událost přítomnosti, čiré vyvstávání,

6, “Negative Presentation”

¹⁸ ibid

„nyní“. Tento obrat také Lyotardovi otevře cestu k estetice vznešena, která přes nespornou inspiraci Kantem půjde proti základním předpokladům „Analytiky vznešena“.

Příběh o vznešeném v jádru umělecké prezentace, které se začíná naplno projevovat v práci avantgard, Lyotard vypráví v několika textech shromážděných v knize *Nelidské*. V těchto textech nezmiňuje entuziasmus, mluví pouze o vznešenu, ale jak se ukáže, skutečným zdrojem je citovaný odstavec o naprosto negativní prezentaci, která se váže s entuziasmem. Pohroma, která se udává obrazotvornosti při vznešeném pocitu, signalizuje, že formy názoru tomuto pocitu neodpovídají. Přítomnost prezentace není formálně uchopitelná. Kant takovým způsobem pocit vznešena váže na neurčité ideje rozumu. Soudy o vznešenu se proto na základě analogie blíží morálním soudům. Duch se při vznešenu s přírodou mívá a ocitá se sám na půdě kolabující obrazotvornosti, v níž se již hlásí idea rozumu. „Takto se oznamuje konec estetiky, tj. estetiky krásy, ve jménu konečného určení ducha, kterým je svoboda.“¹⁹ Lyotard však tento Kantův přechod z jednoho pole do druhého nerespektuje. Tedy alespoň s ohledem na umění. Konec estetiky krásných forem, estetiky vkusu, který věští zmíněná pohroma, má podle Lyotarda své místo v umění a týká se hmoty (přesněji tomu, čemu říká Kant *matérie*): „hmota v umění, to znamená přítomnost.“²⁰ Ztotožnění hmoty a přítomnosti je vykročením směrem k specifickému nematerialistickému materialismu: „K nematerialistickému materialismu, pokud je pravda, že hmota je energie a duch vzniká zachycováním vibrací.“²¹ Přítomnost jako hmota je událost vyvstávání, která se vzpouzí dialektickému uchopení; jak říká Lyotard, „hmota se nesnáší s dialektikou“, „hmota je hrozbou pro myšlení, její nehybná masivnost je tupostí.“²²

¹⁹ Lyotard, Jean-François (1988a). *Après le sublime, l'état de l'esthétique*. In Jean-François Lyotard. *L'Inhumain. Causeries sur le temps*. Paris: Galilée, 148.

²⁰ *ibid.*, 150

²¹ Lyotard, Jean-François (2001). *Hmota a paměť*. In Jean-François Lyotard. *Putování a jiné eseje*. Praha: Hermann a synové, 81. (orig. *Matière et temps, L'Inhumain*)

²² *ibid.*, 71, 80.

Lyotard odmítá „předsudek“, že umělecké dílo vzniká na základě vztahu hmoty a formy. Pro Kanta formální uspořádání objektu zakládá estetickou libost vkusu a vlastně umožňuje vymezit se bezpečně vůči hédonismu či utilitarismu v estetice, protože formální účelnost předmětů má apriorní základ. Takový teleologický model přirozeného uzpůsobení hmoty směrem k formě, jak se projevuje v soudech vkusu, dostává ale podle Lyotarda vážné trhliny v „Analytice vznešena“. Povaha pohromy spočívá v tom, že hmota nenachází své naplnění ve formě. Kant to řeší nástupem morálních idejí které tento kolaps obrazotvornosti evokuje. Nechceme-li s Kantem hledat únik před hmotou v etickém poli, chceme-li zůstat na poli estetickém, musíme podle Lyotarda přistoupit k hmotě. A to je také cesta umění.

Podle Lyotarda Kantovo teleologické ukotvení vznešeného citu v morálním zákoně supluje „přirozenou“ teleologii krásných forem. Hmota se brání veškeré teleologii: „Takto chápaná hmota je čímsi neurčitelným, nepodvolujícím se účelnosti.“ U Kanta má i absence forem teleologické směřování k „vyšší účelnosti“, u Lyotarda je absence forem příznakem, že v konfrontaci s hmotou žádná teleologie možná není. Kantova teleologie je totiž jen další z velkých vyprávění lidské emancipace, na které Lyotard nevěří.

Má-li být cestou umění práce s hmotou, pak to musí být specifická práce s něčím, co zůstává vždy odvrácené od mysli, od ducha: „Paradoxem umění ‚po vznešenu‘ je, že se obrací na věc, jež se neobrací k duchu, který chce věc, který *má spadeno* na věc, jež od něj nic nechce. Po vznešenu se ocitáme po vůli.“²³

Známé Lyotardovo chápání estetiky abstraktního umění jako estetiky prezentace neprezentovatelného vychází z jeho přesvědčení, že „v kantovské estetice vznešeného je již obsažena avantgarda.“²⁴ Romantické umění je ještě vznešené pouze ve smyslu svých námětů, takže obsahuje regres k formám. Až avantgardy naplňují potenciál Kantova textu a snaží se prezentovat neprezentovatelné. Promýšlení kategorie vznešena je pro Lyotarda

²³ Lyotard (1988a), 154.

²⁴ Lyotard (2001). Vznešené a avantgarda (orig. Le sublime et l'avant-garde, *L'Inhumain*), 136.

bytostně spojené s promýšlením modernity. Právě ztráta klasicistního modelu pevně obsazených instancí adresáta, adresanta, smyslu a referens pevně spojuje modernost a vznešenost. V tomto ohledu je Kantova potřeba založit estetické soudy na něčem jiném než na pravidlech klasicistních poetik a rozšířit své pojednání o vznešeno v podstatě modernistický počín, který rezonuje v uměleckých postupech nejen romantiků, nýbrž i avantgardistů. Kant má však samozřejmě předchůdce. Pro Lyotarda především Burke. Jeho význam v Lyotardových očích spočívá v tom, že mu pomůže „opravit“ Kantovu moralizující interpretaci vznešena. Lyotard u něj totiž nalézá to, co postrádá u Kanta (viz výše Lyotardova kritika nazírání): zohlednění problému přítomnosti a vyvstávání.²⁵

Burke v Lyotardových očích akcentuje tragickou stránku vznešena: nebezpečí, že již nic nepříjde, nic nevystane.²⁶ Jak známo, Burke rozlišuje pozitivní libost – *Pleasure* - a libost, „která doprovází odstranění bolesti nebo nebezpečí“, - *Delight*.²⁷ Tato negativní libost je silnější než pozitivní na základě jednoduché logiky, která počítá s tím, že bolest je silnější afekce než libost, proto její odstranění přináší i silnější libost.²⁸ Taková libost spočívající v úlevě doprovází vznešený pocit, který je nejsilnější emocí mysli. Je totiž způsoben bolestí a hrůzou, pocity nejsilnějšími, protože vyvolávají obavu o naši sebezáchovu.²⁹ Vznešený pocit samozřejmě nenastává pokaždé, musí pro něj být vhodné podmínky, tj. nesmíme být přímo ohrožováni na životě. Úleva má v extrémním případě u vznešeného pocitu podobu ohromení (*astonishment*), což je „takový stav duše, ve kterém jsou všechny emoce zadrženy s jistou mírou hrůzy. V takovém případě je mysl natolik naplněna svým předmětem, že se již nemůže věnovat žádnému jinému, a v důsledku ani

²⁵ Ibid., 136.

²⁶ Ibid.

²⁷ Burke, Edmund (2002) *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. In Edmund Burke, *The Works of the Right Honourable Edmund Burke, Vol. I*. Project Gutenberg eBook (podle vydání London: John C. Nimmo, 1887). Načteno 30. července 2007 z http://www.gutenberg.org/files/15043/15043-h/15043-h.htm#A_PHILOSOPHICAL_INQUIRY. I, IV

²⁸ Ibid., I, VII

²⁹ Ibid., I, VI

přemýšlet o tom, kterým se zabývá.”³⁰ Lyotard interpretuje tuto pasáž následovně: „Nadmíru velký či mocný předmět, hrozící duši tím, že ji připraví o všechno *vyvstávání toho, co přichází*, vyvolává v duši ‚ohromení‘ [...] Umění, které tuto hrozbu zadržuje, poskytuje libost ulehčení, *delight*.”³¹ Hrozící bolest, hrůza, je zadržena. Něco se tedy přece stalo, hrozící nicota byla odvrácena. Událost vzešla „ze samého středu této hrozící nicoty.” Důležité pro úlevu je, že něco *vyvstává*, že *vyvstává* „minimální událost”, „prosté *zde*”.³²

„Ontologická melancholie”³³ Kantovy Analytiky vznešena pramenící ze snahy překonat konečnost lidského těla v teleologickém příběhu rezonuje v romantické a ještě i částečně v modernistické estetice ve snaze odkazovat prostřednictvím díla k „příběhu na jeho druhé straně, i kdyby byl tento příběh tak očištěný a svrchovaně symbolický” jako v případě ještě i Duchampa.³⁴ V Burkovi podle Lyotarda nacházíme jinou perspektivu, perspektivu zázraku, že je něco spíš než nic, že na děsivou otázku *Vyvstane?* dostáváme kladnou odpověď v podobě události hmoty.

Ani zde bychom však neměli zapomenout, jak zásadní roli hraje figura entuziasmu. Odtážitost prezentace v entuziasmu, která je jen stopou přítomnosti absolutního, je „náznakem”, který plně rozvine abstraktní malba (podle logiky *Absonderung* – abstrahování od prezentace – abstraktní umění) a po ní další avantgardistické směry. Jejich cílem je svědčit o neprezentovatelném, zachycovat jeho stopy, rezignovat na napodobování přírody a snažit se prezentovat absolutno.³⁵ Avantgardy tak mají politický cíl: „úkolem avantgardy je i nadále rozvracet nárok ducha zmocnit se času.”³⁶ Jak víme, rozepře vznikající z konfrontace přítomnosti a ducha, o které má umění svědčit, je analogická rozepři vznikající z nemožnosti artikulovat zkušenost plynových komor.

³⁰ *ibid.*, II, I

³¹ Lyotard (2001). *Vznešené a avantgarda*, 137.

³² *ibid.* Okamžik, Newman, (orig. *L'instant*, Newman, *L'Inhumain*), 117.

³³ Lyotard (1988a). *Quelque chose comme: "communication... sans communication"*, 129.

³⁴ Lyotard (2001). Okamžik, Newman, 114-115.

³⁵ *ibid.* *Vznešené a avantgarda*, 139.

³⁶ *Ibid.*, 147.

Lyotard skrze svou entuziastickou estetiku pověřuje umění vpravdě nelehkým úkolem. Aby jej však tímto úkolem mohl vůbec pověřit, musel skrze Burka učinit z kantovského problému vznešena problém vznešeného umění. Afekt entuziasmu, který není morálním citem, je podle Kanta vznešeně estetický. Je však i afektem politickým v tom smyslu, že slouží jako veřejné historické znamení morality v nás. Protože tento afekt stojí v základu Lyotardovy politické filozofie, ale také (aniž by to přiznal) tvoří jádro jeho interpretace moderního umění, cesta k analogii politické a estetické sféry je volná.

Nelehký politický úkol umění se naplno prokáže, když si uvědomíme povahu a dosah oné prvotní rozepře, která se skrývá v každém aktu myšlení jako prvotní hřích. Horizont vykoupení z tohoto hříchu je přitom vzdálen nepřekročitelnou propastí. Je to horizont kantovské ideje, která je zároveň nekonečně vzdálená i nekonečně blízko. Tak blízko, že můžeme cítit její otisk, ale nikdy ji nemůžeme poznat. Je jako neuróza: pocit stísnění, který ale nemůžeme identifikovat z jeho příčinou, abychom se ho mohli zbavit. K této analogii mezi neurózou a vznešenem dospívá Lyotard v knize *Heidegger a „židé“*.³⁷

V ní podrobil kritice „politiku zapomínání“, která odhaluje pomníky nikoli proto, abychom vzpomínali, nýbrž naopak, abychom mohli v klidu zapomenout. Tato taktika je součástí historického směřování západního myšlení. Podle Lyotarda je pro ni charakteristické neustále totalizující vytěsňování „židů“. „Židé“ nejsou ani Židé, ani židé, je to označení pro to, co vždy uniká aktu myšlení; utrpení samotného etnika či náboženství je pouze reálným dopadem totalizační dialektiky západního myšlení, které se snaží neustále vytěsnit radikálně Jiné. Jak se říká hned v prvním odstavci, křesťané vyžadují konverzi židů, králové je vyhánějí, republiky asimilují, nacisté vyhlazují. Židé jako cizorodý element v dějinách Evropy jsou ztělesněním „židů“ v evropském myšlení. Jak bychom už mohli tušit, povaha tohoto vytěsňování opět souvisí s prvotním hříchem myšlení. Lyotard

³⁷ Lyotard, Jean-François (1988b). *Heidegger et les „juifs“*. Paris: Galilée.

konstruuje analogii mezi Freudovou teorií vytěsnění a Kantovou estetikou.³⁸

Sigmund Freud ve své studii *Vytěsnění*³⁹ popisuje tento proces jako „na půl cesty mezi útekem a odsouzením”. Aby došlo k vytěsnění (*Verdrängung*) z vědomí, musí dosažení pudu vyvolávat místo slasti nelibost, což je ale závěr protikladný Freudově premise, že každé uspokojení pudu přináší slast.⁴⁰ Musí tomu tak tedy být i v případě pudu podléhajícího vytěsnění. Na rozdíl od hladu či bolesti je takový pud sice spojen se slastí, ale vyvolává nelibost na jiném místě. Podstata vytěsnění „spočívá jen v odmítnutí a udržování vně sféry vědomého” a má dvě fáze. První fáze vytěsnění – „pravytěsnění” (*Urverdrängung*) – spočívá v tom, že je „psychické (představové) reprezentaci pudu odepřeno převzetí do sféry vědomého.”⁴¹ Druhá fáze, už vlastní vytěsnění, se týká potomků „pravytěsněného”, které jako reprezentace pudu dál existují v nevědomí, kde se organizují. Potomci se mohou vracet do vědomí, jsou-li dostatečně zkomolení a vzdálení od původní odmítnuté reprezentace.⁴² A jediné tak se můžeme dozvědět o první fázi: „mechanismus určitého vytěsnění se nám stane dostupným pouze tehdy, když jeho podobu zpětně usoudíme z výsledků vytěsnění.” Vytěsněné se vrací v podobě symptomů.⁴³

Při procesu vytěsňování se od reprezentace neboli představy pudu odpojuje afekt, který nadále sleduje svůj osud nezávisle od představy. Afekt musí být cítěn, to znamená, že se nějak projevuje ve vědomí. Jeho vytěsnění do nevědomí by tedy znamenalo, že přestane být afektem. To, co se podle Freuda po první fázi vytěsnění ocitne v nevědomí, je afekt ve své potencialitě, čekající na rozvinutí. Protože je tento nevědomý afekt nezávislý na původní reprezentaci pudu, při svém rozvinutí se spojí s jinou představou.

³⁸ ibid, §1.

³⁹ Freud, Sigmund (2002). Vytěsnění. In Sigmund Freud, *Spisy z let 1913-17 (Sebrané spisy Sigmunda Freuda X.)* Praha: Psychoanalytické nakladatelství.

⁴⁰ ibid, 221.

⁴¹ ibid, 222.

⁴² ibid, 223.

⁴³ ibid, 227.

Tak vzniká zvláštní efekt, kdy cítíme, že jsme pod vlivem afektu, ale nejsme si úplně jisti, co ho způsobilo. To je způsobeno zbrzděním (*Nachträglichkeit*) afektu, který na poprvé neprošel cenzurou do vědomí.⁴⁴

Lytard převádí Freudovu analýzu do schématu rozvržení duševních sil. Zbrzdění implikuje „dvojitý úder“. Přichází „první úder, první excitace, která rozruší ústrojí s takovou ‚silou‘, že není zaznamenaná.“ Síla excitace nemůže být spoutána, sladěna s možnostmi systému. Něco vstoupí do naší mysli, ale nemůže být převedeno do reprezentace. To je podle Lyotarda význam „pravytěsnění“ nevědomého afektu, které se dá popsat jako „šok bez afektu“. Volná, bezforemná energie se ale postupně organizuje a informuje nás v podobě pocitu „že něco je, aniž by dokázala říci, co to je“, což je onen už pocitěný druhý úder.⁴⁵

Freudovi jde především o to, jak odhalit zdroj afektu, jak ho zpracováním (pomocí psychoanalytické metody anamnézy) druhé fáze vytěsnění lokalizovat. Jde tu tedy o jakousi snahu chronologizovat, zařadit do diachronního rámce procesy mysli. Tím ale vzniká paradoxní situace. Dozvídáme se o „že (*quod*)“ události, na základě čehož se snažíme dozvědět „co (*quid*)“. Jenomže na druhou stranu ono *quid* události předchází *quod*, které je přece symptomem („následkem“, projevem) *quid*. Podle Lyotarda čas vytěsnění není časem diachronním, „protože to, co se stalo dříve, se dává později (v analýze, v psaní) a protože to, co je později v symptomu (druhý úder), se stává před tím, co se stalo dříve.“⁴⁶ Historizováním obou úderů jim dáváme vlastně narativní formu, která se snaží neutralizovat násilnost nevědomého afektu. Ale jeho podivná, neuchopitelná, nediachronní časovost, kdy minulé je vždy nějak přítomností a přítomné je minulé, neustále ohrožuje naše vědomí. Jak se s ní vypořádat? Je potřeba ji vysvětlit, říká Lyotard: „Je nutné ‚vysvětlit‘, že může (by mohl) být v domě vetřelec, a najít ‚důvod‘ pro jeho tajné

⁴⁴ ibid, Nevědomí, 241-243.

⁴⁵ Lyotard (1988b), §5.

⁴⁶ ibid

vníknutí a nepozorovaný pobyt.” Nejde tu ale pouze o psychoanalytický problém: „Rozhodnutí analyzovat, psát, historizovat může být podstoupeno bezesporu z různých důvodů, ale ve všech případech je namířeno proti této bezforemné mase ve snaze dodat ji formu, místo v čase, moment v časové posloupnosti, kvalitu ve spektru hodnocení, reprezentaci na scéně různých představ a vět.”⁴⁷ Mohlo by se tak zdát, že reprezentace je nejlepší způsob, jak čelit zapomnění.

Zapomenout se dá ale pouze to, co je reprezentované, co nachází svou formu v paměti; co nelze reprezentovat, není možné ani zapomenout. Nevědomý afekt, je Zapomenutý, totiž vždy již zapomenutý, přítomný pouze skrze svou nepřítomnost, svoji neuchopitelnost formami ducha. To neznamena, že reprezentovat je činnost zbytečná. Je to v každém případě činnost nutná (i nutkavá). „Rozhodně *musíme* zapisovat do slov, obrazů. Nemůžeme uniknout nutnosti reprezentovat [...] Ale je jedna věc, dělat to s vidinou záchrany paměti, a věc úplně jiná snažit se zachovat zůstatek, nezapomenutelné zapomenuté, v psaní.”⁴⁸

Nepřipravenost na první úder, „dětství”, jak tento stav mysli nazývá Lyotard, její neschopnost zpracovat, reprezentovat neviditelného vetřelce je atributem mysli naladěné směrem k vznešenosti. Takto podle Lyotarda nachází nevědomý afekt svou analogii u Kanta. V případě vznešena je představivost nucena se vypořádat s absolutním, snaží se pojmout jej do rámu sjednocení, ale nedaří se jí to. Lyotard tuto situaci interpretuje právě ve vztahu k času a paměti. Neadekvátnost kapacity sjednocení má za důsledek narušení diachronního řádu času, *proudu* počitků. Obrazotvornost selhává při sjednocování absolutního, naráží na své meze a proud je narušen. Lyotard nachází oporu v Kantovi, který v souvislosti se vznešenem mluví o pocitu „okamžitého zabrzdění životních sil.”(KS 81, § 23). Čas už není vnímán jako proud a absolutno se nemá kam lokalizovat, paměť opět přichází zkrátka: „Když je vznešené ‚zde‘ (kde?), vědomí není zde. Dokud je vědomí

⁴⁷ ibid

⁴⁸ ibid, §8

zde, není zde vznešené.”⁴⁹ Je tu ale vznešený pocit, který svědčí o kolapsu obrazotvornosti, jako zpráva o něm, která vyvolává libost i strast.⁵⁰

Společným zdůrazňovaným prvkem vznešeného pocitu a nevědomého afektu je především neschopnost vědomí či obrazotvornosti vyrovnat se s extrémní situací, což vede k rozporuplnému pocitu, že je něco zde, aniž bychom věděli, co to je. Tuto analogii Lyotard rozšiřuje i na umění avantgard. V uměleckých dílech se nereprezentuje neprezentovatelné v hávu snu, nezastírá se maskou, ale snaží se svést výrazové prostředky k tomu, aby odkazovaly na neprezentovatelné ukryté v reprezentaci.⁵¹

Tradice vznešeného je podle Lyotarda snahou tematizovat neprezentovatelné, tuto podmínku uměleckého tvoření. Musela ale neustále čelit snaze vyřešit neřešitelné, pojmenovat ho jednou provždy a zařadit do estetiky. Vznešené totiž podle Lyotarda ohrožuje samotnou náležitost krásného a s ním i estetického systému, protože vznešené jako neprezentovatelné se nenachází v našem smyslovém světě. V této souvislosti Lyotard mluví o střetu řeckého odkazu rétoriky a poetiky s židovským a v jistém smyslu i křesťanským pojetím toho, co uniká každé reprezentaci. Různé techniky přesvědčování a manipulace s „figurami” mohou pouze potlačovat přítomnost Boha. „On je proto vznešený, nepostižitelná afekce, přítomnost postižitelná pouze v srdci. Jak může být tato afekce přítomná v hříšníkově, když o ní kazatel pouze *mluví*? Není na něm, aby lidi rozplakal. Ti pláčou v reakci na milost.”⁵² To samé můžeme říci o umění. Nelze pomocí nějaké *techné* produkovat vznešené v umění, vznešené umění. Vznešeno může být událost, nikoli však artefakt (v souladu s Kantem). Zároveň se však nelze spokojit s uměním krásných forem, totiž s uměním, které maskuje nereprezentovatelné s odkazem na vkus.⁵³ To, co zůstává, je umění, které „svědčí nikoli o vznešeném, ale o této aporii umění a o jeho bolesti.

⁴⁹ ibid, §9.

⁵⁰ ibid

⁵¹ ibid, §10.

⁵² ibid

⁵³ ibid, §13.

Nesdělujeme nesdělitelné, ale říká, že to nemůže říci.”⁵⁴ Aporie umění vyjádřená v nutnosti a zároveň nemožnosti reprezentovat je svědectvím umění ve stejném duchu, v jakém je jím rozepře, či kolaps obrazotvornosti. Tato aporie má však, jak už víme, daleko spíš svůj zdroj v jisté modalitě vznešeného citu, v entuziasmu, než v estetice vznešené přírody.

Než se dostaneme ke kritice Lyotardovy estetiky, musíme ještě prozkoumat citovou povahu negativní prezentace. Otázka (či otázky) ne úplně objasněná v *Rozepři* (ani v ostatních textech) zní: Je pocit, který je signalizován mlčením zvláštním druhem věty, nebo není vůbec větou, nebo je negativní větou? Je mlčení důsledkem pocitu, nebo je naopak pocit důsledkem mlčení jako nemožnosti navázat na předcházející větu? Je entuziasmus pocit přítomnosti absolutního nebo přítomnost pocitu absolutna? Lyotard se pokusil objasnit tento problém v textu, který se měl stát součástí doplňku *Rozepře*. V tomto jednom ze svých posledních článků nazvaném příznačně „Věta-afekt”⁵⁵ Lyotard předkládá ve dvaceti odstavcích řešení výše zmíněných otázek.

Vzpomeňme si na vzorec prezentace větného univerza. Víme, že všechny čtyři instance, které vytyčují prostor prezentace (univerzum vět), nemusí být vždy zohledněné, zůstávají však vždy jakýmsi apriorním předpokladem. Pokud je některá z nich potlačena, může následovat mlčení, které o sobě dává vědět pocitem. Co když ale není zohledněná ani jedna instance, jinými slovy, když věta neprezentuje univerzum věty? Taková věta je větou-afektem. V *Rozepři* Lyotard poukazoval na vznešenou povahu mlčení, které vzniká při potlačení jedné z instancí. Je-li potlačena prezentace všech těchto instancí, můžeme mluvit o entuziasmu (i když Lyotard tak explicitně nečiní), protože cit, který signalizuje naprosté potlačení všech instancí, je extrémním vyjádřením vznešena, které se obejde bez jakéhokoli podnětu (instance). Věta-afekt je *tautegorická*. Tautegoričností věty-afektu Lyotard rozumí, že je signálem sebe sama, referencí reflektující pouze sebe.

⁵⁴ ibid, §14.

⁵⁵ Lyotard, Jean-François (2000). La phrase-affect (D'un supplément au *Différend*). In Jean-François Lyotard, *Misère de la philosophie*, Paris: Galilée, 43-54.

Jak rozumět této tautegoričnosti? Musíme se vrátit opět k *Přednáškám*, kde Lyotard předkládá svůj názor, že Kantův (estetický) reflektující soud je zároveň pocitem libosti. Stručně řečeno, sladění rozvažování a obrazotvornosti má za následek libost, která je zároveň soudem vkusu. Pocit je zároveň soudem. Subjektivní pocit je jak stavem mysli, tak výsledkem reflexe tohoto stavu: „dá se říci, že počitek je už bezprostředním soudem myšlení o sobě“⁵⁶; „v případě estetického soudu nemá soud žádnou objektivní platnost a schopnost soudnosti v důsledku musí jen soudit stav libosti či nelibosti, která už je v tomto okamžiku sama soudem.“⁵⁷

Lyotard na tabulce, kterou Kant zakončuje „Úvod“ ke třetí *Kritice*, vysvětluje, co přesně má na mysli tautegoričnosti. Kant rozlišuje tři hlavní schopnosti mysli nahlížené v jejich nejvyšší, tj. čisté, autonomní podobě: poznávací schopnost (ve smyslu teoretického poznání jevové přírody), pocit libosti a nelibosti (ve smyslu čisté estetické reflexe), žádací schopnost (ve smyslu praktického poznání nadsmyslových idejí). Tyto hlavní tři schopnosti pak paralelně nahlíží z hlediska poznání jakožto apriorními principy konstituované činnosti: poznávací schopnost nachází své konstitutivní apriorní principy v rozvažování, estetická libost v soudnosti a žádací schopnost v rozumu. Podle Lyotarda se v tomto rozvrhu ukrývá celé tajemství reflektující soudnosti: „Protože ‚logicky‘ se reflexe nazývá soudem, ale ‚psychologicky‘ ... není ničím jiným než pocitem libosti či nelibosti.“⁵⁸ Estetická reflexe je tudíž tautegorická v tom smyslu, že je zároveň stavem mysli a zároveň informací, signálem tohoto stavu. Kant v „Analytice estetické soudnosti“ (KS §3) rozlišuje dva významy slova *Empfindung*: počitek jako objektivní představu nějaké věci pomocí smyslů (v rámci poznání) a počitek jako subjektivní pocit libosti či nelibosti (který nepřispívá nijak poznání). Právě tento druhý význam bude zajímat Kanta v *Kritice soudnosti*. Počitek v tomto druhém významu (jako pocit libosti) nám dává vědět, že došlo k souladu

⁵⁶ Lyotard (1994), §1, Sensation as Tautegory

⁵⁷ *ibid*

⁵⁸ *ibid*, System and Sensation

poznávacích sil rozvažování a obrazotvornosti (KS §9). Kant odmítá, že by v soudu vkusu předcházela libost samotnému souzení, naopak libost je výsledkem posouzení předmětu. Logicky tomu tedy musí být tak, že pocit libosti je výsledkem sladění schopností mysli (tedy není aposteriorním, empirickým pocitem příjemnosti), které je výsledkem aktu posouzení předmětu.

Je nutné připojit jednu zásadní kritickou poznámku. Kant k formulaci totožnosti soudu a citu nikde nedospívá, i když (jak Lyotard připomíná) v odstavci 36 říká, že soudnost je si v estetickém soudu sama sobě jak zákonem, tak předmětem. Lyotardova interpretace sice má základ v Kantově textu, ale nemůže se opřít o žádnou přímou citaci. To se ukáže zvláště v momentě, kdy se Lyotard rozhodne být více „kantovský” než Kant. Jak známo, apriorní založení soudů vkusu zakládá jejich univerzální sdělitelnost a nutnost. Princip této univerzální sdělitelnosti se jmenuje *sensus communis*, obecný smysl (KS §20). Soudy vkusu jsou singulární svou subjektivní povahou. Nejsou určující, neříkají nic objektivního o svém předmětu. Ale jejich apriorní ukotvení nám dává právo předpokládat, očekávat souhlas všech. (KS §8) Každá myslící bytost disponuje rozvažováním a představivostí, jejich součinnost vůbec zakládá možnost poznání. Podle Kanta musí existovat takový stav, kdy rozvažování a představivost jsou v takové vzájemné „proporci”, že jsou nejlépe naladěné k poznání vůbec. (KS §20) Takový stav jako svobodná hra poznávacích sil, jejich „oživení” (KS §§8, 21), je nám přístupný pouze skrze reflexi bez pojmového určení, tudíž se oznamuje pouze citem. Lyotard na tomto případě opět zdůrazňuje tautologii stavu, který je znakem sám sebe.⁵⁹ Takový stav musí být univerzálně sdělitelný a tudíž i pocit, který vyvolává. Proto jej může mysl právem očekávat od ostatních, i když subjektivní povaha tohoto citu neumožňuje jeho objektivní ukotvení. Rozpor *je versus má být* se tedy odehrává nejen v rozepři mezi poznáním přírody a poznáním morality, ale i na rovině estetické soudnosti. Obecný smysl není pouze ideálem,

⁵⁹ ibid, §8, Solution to the Antinomy of Taste

ale zároveň nutným předpokladem soudů vkusu, který se však musí obejít bez empirických důkazů. Lyotard je v tomto ohledu nekompromisní: sdělitelnost vkusu nemůže být než příslibem. „Libost z krásy slibuje, vyžaduje, dává příklad sdíleného štěstí. Nikdy nebude existovat důkaz tohoto štěstí, i kdyby se jednotlivci či kultury empiricky shodli na uznání forem daných přírodou či uměním, že jsou krásné. [...] Jestliže však vkus zahrnuje tento požadavek, je to proto, že vkus je citem možné harmonie schopností poznání mimo poznání. A protože jsou tyto schopnosti univerzálně a nutně požadovány od každého myšlení, které obecně soudí, musí se jejich největší sladěnost nacházet v každém myšlení, které se soudí, tj. které se pociťuje.“⁶⁰ Vкус není nic, co je objektivně sdělitelné, nic, co by se dalo ověřit v komunikaci, přesto je nutné komunikovat, sdělovat naše soudy. Tato komunikace však k ničemu nezavazuje a nikam nevede.

Problém takového přísně kantovského čtení spočívá v tom, že s ním není v souladu ani sám Kant, jak Lyotard přiznává.⁶¹ Ten v některých pasážích přímo mluví o reálné (jazykové) sdělitelnosti citu založené na obecném smyslu, která nejenže není reálně nemožná, ale je dokonce společensky užitečná. (KS §41) Společnost vkusu není nedosažitelným cílem, ale konkrétní realitou, stavem vyspělé civilizace, „kde počítky jsou pokládány jen do té míry za hodnotné, do jaké se dají obecně sdělit.“ Sdělitelnost citu si můžeme v praxi ověřit. Když s námi lidé nebudou souhlasit, budeme se cítit zahanbeni. Souzení je veřejná činnost; svým soudem si nárokují perspektivu celé společnosti založené na obecném smyslu. Tuto Kantovu linii argumentace zdůrazňuje Hannah Arendtová ve svých *Přednáškách ke Kantově politické filosofii*⁶²: „Sdělitelnost zjevně závisí na rozšířeném myšlení [tj. myšlení oproštěném od subjektivních soukromých podmínek soudu, J. S.]; komunikovat lze pouze tehdy, jsme-li schopni myslet ze stanoviska toho druhého; jinak se s ním nikdy nemůžeme setkat, nikdy nemůžeme mluvit

⁶⁰ ibid, §1, The Subjective

⁶¹ ibid

⁶² Arendtová, Hannah (2002). *Přednášky o Kantově politické filosofii*. Praha: OIKOYMENH.

tak, aby nám rozuměl. Sdělováním pocitů, libostí a nezaujatých zalíbení, vyslovujeme *volbu* a volíme něčí společnost”⁶³; „Člověk soudí vždy jako člen společenství, veden svým smyslem pro společenství, svým *sensus communis*.”⁶⁴ Zatímco Lyotardovo čtení Kanta ho vede k tomu hledat jiné způsoby komunikace pocitu, než jakou nabízí Kant, Arendtová vítá právě to, co irituje Lyotarda.

Tento jiný druh komunikace bude souviset s pojmem tautegoričnosti. Takovou tautegoričností se vykazuje i věta-afekt:

Tato věta neprezentuje univerzum věty; signalizuje pocit; tento pocit je jen jednoho druhu, libost a/nebo bolest („dobře“, „špatně“); tento pocit neodpovídá žádnému referens: „dobře“ a „špatně“ nejsou o nic víc atributy objektu, než krása a ošklivost; konečně tento pocit nepochází od žádného adresanta (já) a neodkazuje se k žádnému adresátovi (ty). Věta-afekt je jako signál tautegorická: *aisthesis*, *Empfindung*, je zároveň afektivním stavem (libost nebo bolest) a znakem tohoto stavu, tím, co Kant popsal jako estetický cit.⁶⁵

Věta-afekt se samozřejmě může stát situací v univerzu jiné věty. Pocity lze různým způsobem tematizovat, pojmenovávat, přidělovat jim příčiny a následky, referens, adresáty, adresanty, významy. Uzavřenost věty-afektu do sebe však nedává žádné oprávnění pro takový krok. Pocit se bude vždy míjet se svou artikulací, protože neexistuje příhodný okamžik jejich setkání. „Čas pocitu je *ted*.”⁶⁶ Čas pocitu se neodehrává na časové ose. Můžeme ho tam umístit, přesněji řečeno situovat, tzn. artikulovat. Aristotelés popisuje v *Etice Níkomachově* *hédoné* jako dokonalý celek, který se nám dává vždy už uzavřený.⁶⁷ Lyotard používá Aristotelův popis, aby zdůraznil singulárnost,

⁶³ *ibid*, 110.

⁶⁴ *ibid*, 113.

⁶⁵ Lyotard (2000), §6.

⁶⁶ *Ibid*, §9.

⁶⁷ *Ibid*, §10. Srovnej Aristotelés (1997). *Etika Níkomachova*. Praha: Rezek. 1174a-b. „Zdá se totiž, že vidění v kterékoli době je ukončené [...] Tomu pak se podobá libost. Je totiž jakýmsi celkem, i nelze v žádné době pojmout libost, jejíž tvar by se teprve dalším trváním dovršil [...] Ale tvar libosti je ukončen a dokonán v kterékoli době [...]. Je tedy zjevné, že [...] libost náleží mezi celky a věci ukončené a dokonalé

neopakovatelnost a tudíž neklasifikovatelnost pocitu. Jakékoli pokusy zachytit větu-afekt vedou k rozepři, která křivdí pocitu. Věta-afekt se neodehrává v žádném okamžiku, sama je okamžikem bez před a po. Proto je třeba pocit myslet vně diachronie.⁶⁸

Propast mezi větou-afektem a artikulovanou větou se myšlení snaží neustále zastírat když ne tematizováním pocitu, pak alespoň jeho vytěsňováním. Lyotard jde tak daleko, že označí psychoanalytický předpoklad návratu vytěsněného afektu, ke kterému se ještě hlásil v *Heideggerovi a „židech“*, jako neudržitelný: neexistuje žádný způsob, kterým by šlo prokázat, že se afekt vrací, že jednou vytěsněná emoce si nachází cestu zpět do vědomí; marná je i snaha hledat původ, příčinu afektu.⁶⁹

Musíme se tedy rozloučit s jakoukoli sdělitelností věty-afektu? Slavná věta z Aristotelovy *Politiky*: „Avšak ze živočichů má řeč (*logos*) pouze člověk. Hlas (*foné*) je ovšem znamením (*sémeion*) bolesti a slasti, a proto ho mají i jiní živočichové“⁷⁰ ukazuje, že existuje ještě jiná možnost komunikace, i když jde spíš o kvazi-komunikaci zvířat. Věta-afekt totiž není vlastní jen lidskému rodu. Všichni tvorové zakouší bolest či slast a tuto zkušenost vyjadřují pomocí *foné*. Tuto *foné*, ke které Lyotard ještě přidává *gesto*, můžeme chápat jako signál, znamení *aisthesis*, které je tautegorické. Radikálnost tohoto kroku je evidentní: citová komunikace, kantovské *sensus communis* jako transcendentální předpoklad estetických soudů, nachází svůj příklad v neartikulovaných zvířecích zvucích: „Víme, co se u Kanta bude pojit s touto citovou komunikací.“⁷¹ Důsledky této myšlenky lze stěží podcenit. Arendtová by totiž Lyotardovi odpověděla: ano, víme, myslel tím pravý opak toho, co tvrdíte. Podle ní totiž „*sensus communis* je specificky lidský smysl, protože na něm závisí komunikace, tj. řeč. Na to, abychom dali vědět o svých potřebách, abychom

[...]. Nelze se pohybovat, leč v čase, ale je možné mít pocit libosti; tento totiž v jediném okamžiku je jaksi celkem.“

⁶⁸ Ibid, §11.

⁶⁹ Ibid, §§8, 17.

⁷⁰ Aristotelés (1999). *Politika I*. Praha: OIKOYMENH. 1253a 10-15.

⁷¹ Ibid, §13.

vyjádřili strach, radost atd., bychom řeč nepotřebovali. Na to by nám stačila gesta, a kdyby chtěl někdo překonat velkou vzdálenost, úplně by stačilo nahradit je zvuky.”⁷²

O co Lyotardovi jde především, je ukázat, jak je smyslovost lidského zvířete (a jinak než takto o člověku nyní uvažovat nemůžeme; jestli vůbec. Entuziastická estetika se neodehrává v řádu lidského chápání.) naprosto nezávislá na jakémkoli aktu mysli. Nikoli náhodou taková absolutní nezávislost připomíná kantovskou propast mezi fenomenálním a noumenálním světem. Nikoli náhodou, protože za takovýmto chápáním věty-afektu nelze nevidět nahrazení kantovské rozumové ideje okamžikem, hmotou, Věcí v Lyotardově uvažování o vznešenosti. Radikální krok, který v tomto svém pozdním textu Lyotard provádí, spočívá v tom, že neprezentovatelná přítomnost, která se dávala jen negativně skrze cit, je s tímto citem naprosto ztotožněna. Freudovo schéma prvního nepocítného úderu a smyslově zachytitelného návratu je opuštěno a inkorporace transcendence přímo do jádra afektu završena. To, co nás transcenduje, co je onou jinou „racionalitou“, není Kantova nadsmyslová říše svobody, ale naše zvířecnost, imanentní a proto neprezentovatelná. Přítomnost (*présence*) a prezentace (*presentation*) není to samé. Můžeme cítit přítomnost absolutního, ale nemůžeme ho prezentovat (než negativně).

Neartikulované hlasy, věty-afekty, gesta. Jaké společenství, jaká komunikace se tu před námi odkrývá? Není to svět rozumných tvorů, není to říše svobody, je to chaos, netělesný svět, protože i tělo je výsledkem aktu reference, předpokládá *logos*.⁷³ Je to svět afektů, které jsou netečné vůči našemu vědomí. Do našeho světa vstupují jako věty-afekty bez adresantů a adresátů, přesto Lyotard mluví o komunikaci: „jistém druhu sdělitelnosti nebo tranzitivnosti afektů bez čekání na jejich návrat.”⁷⁴ Tato tranzitivnost afektů, kterou si můžeme představit snad jen jako vibraci vyvlastněného gesta, které se neočekávaně a „improvizovaně” šíří, nám může připomenout jinou kvazi-komunikaci, na kterou níže

⁷² Arendtová (2002), 104.

⁷³ Ibid, §19

⁷⁴ ibid

narazíme: platónské božské šílenství.

Vidíme, že jakýkoli pokus určit kauzální následnost mlčení a pocitu je nemístný. Tautegoričnost pocitu, jeho uzavřenost do sebe, naprostá indiferentnost vůči vědomí něco takového vylučuje. Tautegoričnost estetického soudu, která připouští jeho artikulaci pouze za cenu křivdy, a tak nutí hledat *sensus communis* jinde, se týká i soudů o vznešenu, o nichž, jak víme, platí, že se jich nutnost univerzální sdělitelnosti netýká, protože vyžadují kulturu. Výše glosovaná skepse Lyotarda ohledně možnosti této kultury se netýká umění. To proto, že přesunul *sensus communis* naprosto mimo lidskou volní působnost do oblasti neuchopitelné Věci, matérie, přítomnosti (různých názvů téhož). Tento obecný smysl se netýká lidí jako subjektů, je předpokladem komunikace, jejíž mohou být lidé nanejvýš nahodilí svědci. Nelidská komunikace, která se v našem, lidském světě „zdravého úsudku“ (onoho britského *common sense*) projevuje jen negativně a s kterou si nevíme co počít, a tak ji vytěsňujeme, ignorujeme, zlehčujeme, potíráme, se však už netýká jen estetického soudu vkusu. Týká se každého *Empfindung*, každého tautegorického citu. Kultura, která už jen napomáhá dominanci ekonomického žánru, nás vnímavosti vůči těmto počitkovým stopám nenaučí, spíše naopak. To je zdá se úkol umění (a myšlení, jak neopomíná dodat Lyotard), budeme-li ho chápat jako svědectví o této komunikaci. Umělecké dílo aspiruje na tuto komunikaci, ovšem bez zaručeného úspěchu, protože se jí nedá naučit.

Umělec se snaží zohlednit větu-afekt ve svém díle. Možná, že nás afikuje. Cosi se stane, vyvstane událost pocitu, který bude ale jen prchavým pocitem, energetickým, vznešeným afektem. Bude „křeč“, událostí umělcova gesta.⁷⁵ Tato křeč, toto gesto se může přenést na diváka. Takový afekt bude ale také svědectvím odporu proti hegemonii ducha, který vše obrací na pojmy a formy, bude svědectvím nejen o rozepři, která stojí u zrodu každé myšlenky, ale také o politických rozepřích, jež se snaží diskurz umlčet.

⁷⁵ Lyotard, Jean-François (2002). Malířství, anamnéza viditelného. (orig. La peinture, anamnèse du visible in *Misère de la philosophie*) In Jean-François Lyotard, *Návrat a jiné eseje*. Praha: Hermann a synové, 48-49

Dokáže toto všechno tautegorický pocít?

Lyotard rozlišuje mezi zdvěma modalitami ne-lidského, Jiného. Etický Hlas zhruba odpovídá kantovskému kategorickému imperativu. Hlas se na nás obrací, žádá po nás, abychom mu byli právi, ale nedává nám návod, neoznačuje cestu. Musíme něco dělat, ale nevíme co. „Estetická“ Věc nás naproti tomu ignoruje, nepromlouvá k nám, je tím, čemu se snaží dostat umělec. „Nemluví neznámým, nepřeložitelným jazykem. Nemluví vůbec.“⁷⁶ Malíř svědčí o tom, že Věc existuje. Jenomže práce tohoto svědectví zpřítomňuje tuto věc (nikoli znázorňuje). Malířství je vyvstávání této věci. Počitek barvy a pocit barvy, dva významy *Empfindung*, které chtěl Kant rozlišit, tu splývají. I tak můžeme chápat větu-afekt.

Snímá tedy rozlišení Jiného na Hlas a Věc politickou zodpovědnost z umění? „Výzva díla, výzva transcendentního Slova: je to svůdná analogie. Přesto je třeba odmítnout ztotožnění poetičnosti (spíš než estetičnosti) s etickou praxí.“⁷⁷ Zdálo by se, že tomu tak je, ale zdání klame (možná i Lyotarda). Jak si Arendtová i Lyotard musí uvědomovat, etika a politika není to samé. Kdyby bylo, nehledali by politickou filozofii Kanta v *Kritice soudnosti*, vystačili by si s jeho etickými spisy. Umělec není zodpovědný, necítí etickou povinnost dostat Věci jako nějakému Zákonu. V tomto smyslu stojí umění mimo etické pole. Jenomže věci se komplikují: „Hlas tě zadluží, věc tě ignoruje: lze promýšlet rozdíl mezi nimi, ale zkušenost v silném smyslu (zkušenost Bataillova, zkušenost mystiků) tento rozdíl znejasňuje.“⁷⁸ Zkušeností v silném smyslu musíme rozumět entuziasmus. Tato silná zkušenost znejasňuje rozlišení mezi etickým a estetickým, je totiž zkušeností, která nijak nenutí jednat, splácet dluh. V tomto smyslu je estetická. Na druhou stranu síla pocitu entuziasmu je svědectvím o přítomnosti ne-lidské síly, které nemůžeme porozumět, ale toto svědectví o něčem, co se nemůže znázornit, je údělem umění i politiky. „Svůdnou analogii“ mezi dvěma druhy činností, etickou *praxis* a

⁷⁶ *ibid*, 41.

⁷⁷ *Ibid*, 39-40.

⁷⁸ *Ibid*, 44.

uměleckou *poiésis*, Lyotard sice odmítá, ale svůdnosti analogie mezi politikou a estetikou, které obě odhalují Rozepři pomocí svědectví o neprezetovatelném, nedokáže odolat.

Jakou roli tedy hraje entuziasmus v Lyotardově estetice? Jeho estetika odmítá jakýkoli intelektualismus v estetickém prožitku. Do středu tohoto prožitku klade transcendující prvek, jehož se ale vědomí neúčastní. Absence tohoto vědomí zároveň zabraňuje jakékoli *techné*, jakékoli poetice, která by dokázala učit entuziasmu. Stav entuziastického nevědomí je stavem, kdy je tělo zmítané silným afektem. Kant mohl oddělit entuziasmus od *Schwärmerei* na základě rozlišení negativní prezentace absolutna, která stále respektuje hranici mezi fenomenalitou a noumenalitou, na jedné straně a blouznění jako transcendentální iluze pozitivní prezentace věci o sobě na straně druhé. Lyotard v estetice převádí negativní prezentaci do řádu přítomnosti a nahrazuje vznešeno morální ideje vytěsněnou nezachytitelností přítomnosti, která se dává negativně v podobě pocitu. „Imanentizací“ možnosti transcendence, jejím umístěním do entuziastického nevědomí sice dodržuje nepřekročitelnost hranic fenomenálního světa, ale tím, že moment transcendence a negativní afekt její přítomnosti vyváže z řádu diachronie a spojí dotek Věci a afekt v jeden okamžik, nabírá jeho filozofie podobu „transcendentálního materialismu“. Materialismem tady přitom musíme rozumět to, co si pod tímto pojmem představoval Kant. Čili v podstatě empirismus.⁷⁹ Matérie je počítková hmota, předmět smyslů. Protože podle Lyotarda znázornění, tedy uvedení názoru do vědomí, je vždy už křivdou na prvotním kontaktu s hmotou, je matérie pouze negativně znázornitelná. Naskýtá se otázka, jakým způsobem může Lyotard udržet politický charakter takového kontaktu s matérií.

Komunikace vět-afektů, na kterou se snaží umělec napojit umění, je sice naprosto indiferentní vůči lidským žádostem a vůli, tím pádem naprosto vyvázaná z etických imperativů. Avšak nutnost rezistence vůči totalizujícímu nároku ducha, který se snaží

⁷⁹ Co vedlo Kanta k takové interpretaci empirismu viz Piper, William B. (1978-79) Kant's Contact with British Empiricism. *Eighteenth-Century Studies*, 174-189.

eliminovat Jiné, činí ze zohledňování této nelidské komunikace politický úkol. Vystávají dvě otázky. První: Je afektivita s to dostát vysokým (estetickým i politickým) nárokům, které na ni Lyotard klade? Druhá: Souvisejí tyto nároky nějak s tradicí entuziasmu?

II. Estetika a politika

„Otázka zní, v čem je to, co tvoří politiku, po stránce své konstituce spřízněno s uměním.“

Jean-François Lyotard

Úděl avantgardy

Lyotard nás nenechává na pochybách, že každý akt ducha je aktem násilí na „dětskosti“ duše. Umění v jádru reprezentace hledá stopy přítomnosti, hmoty a doufá, že nám o tom podá svědectví, které opět budeme moci pouze pocítit konfrontováním s uměleckým dílem. Avantgardy opouštějí reprezentační schémata mimetické tradice a vydávají se zkoumat samotné podmínky reprezentace. Nutně se dostávají k otázce: Co je malířství? Co je to malovat? Co je to obraz?⁸⁰ Akt malby se přibližuje aktu kritického myšlení. Jediným pravidlem je „hledat pravidla obrazového materiálu.“⁸¹ Malířství se pak stává činností, jejímž cílem je „dát vidět to, díky čemu vidíme, a nikoli, to, co je viditelné.“⁸² V sázce je událost, přítomnost vyvstávání, která uniká reprezentaci.

V těchto svých úvahách Lyotard nezapře poplatnost myšlenky amerického vlivného apologety abstraktních tendencí v moderním umění Clementa Greenberga a jeho pojetí „plochosti“, jak jej slavně vyložil v eseji „Modernist Painting“.⁸³

Greenberg přichází s následující interpretací moderny: Immanuel Kant byl první modernista, protože prohloubil metodu osvícenství tím, že si za prostředky kritiky zvolil

⁸⁰ Lyotard (2002). *Reprezentace, prezentace, neprezentovatelné* (orig. *Représentation, présentation, imprésentable* in *L'Inhumain*), 62; Lyotard (2001). *Vznešené a avantgarda*, 140.

⁸¹ Lyotard (2002). *Reprezentace, prezentace, neprezentovatelné*, 58

⁸² Lyotard (2001). *Vznešené a avantgarda*, 141

⁸³ Greenberg, Clement (1965). *Modernist Painting*. (Původně *Art and Literature* 4). Načteno 20. června 2007 z <http://www.sharecom.ca/greenberg/modernism.html>.

procedury vlastní kritizovanému (aplikováním principů poznání na schopnost poznání se vymezí jeho hranice). Umění podle Greenberga hrozilo, že toto setkání s modernismem nepřežije, že z něj nezůstane nic než pouhá zábava a posléze už jen něco na způsob arteterapie. Jediným únikem před tímto osudem by bylo dokázat, že umění poskytuje zkušenost neredukovatelnou na žádnou jinou. Důkazný materiál ale podle Greenberga musel přinést každý umělecký druh zvlášť. Každé umění mělo prokázat, co je pro něj esenciální a neodvozené. Tak nastal proces „očisťování“ s cílem dosáhnout čistého výrazu vlastního danému uměleckému druhu. V případě malířství se ukázala být jeho esenciálním prvkem *flatness*. Zatímco klasické malířství se snažilo své výrazové prostředky zakrýt, modernistické umění začalo používat tato omezení, aby naopak připoutalo pozornost. A k čemu? Právě k těmto svým výrazovým prostředkům, které jsou podstatou malby. Greenberg vnímá Maneta v tomto ohledu jako zásadní postavu, protože začal malovat tak, aby nenechal nikoho na pochybách, že se dívá na dvourozměrné plátno s barevnými skvrnami.

V modernistickém malířství tedy cílem není uměleckými prostředky co nejvíce navodit iluzi hloubky, ale naopak. V hledání odpovědi na otázku, co je malířství, si malířství odpovídá: esencí malířství je nanášení barev na ploché médium a cílem malířství je tento fakt demonstrovat. Tímto přiznáním malířství opouští princip iluzivního prostoru, očisťuje se od budování trojrozměrnosti, aby potvrdilo svou nezávislost na sochařství. Lyotard se s Greenbergem shodne, že úkolem malířství je hledat odpověď na otázku, co je to malovat.

Podivuhodné na této spřízněnosti názorů Lyotarda a Greenberga je, že jak na první pohled odlišných pozic vycházejí. Greenberg navazuje na tradici anglo-amerického estetického formalismu, jehož slavnými proponenty byli Clive Bell či Roger Fry. Bellova „*significant form*“⁸⁴, která povyšuje lidské výtvořiny na umělecká díla, vychází z předpokladu

⁸⁴ Bell, Clive (1914). *Art*. New York: Frederick A. Stokes, 8: „Tyto vztahy a kombinace linií a barev, tyto

„nevinného oka“, to jest předpokladu, že naše vizuální zkušenost se oprostí od veškerého vnímání sémantických podružností a soustředí se pouze na formální vlastnosti díla. Tento názor byl ve 20. století podroben kritice, která zdůrazňovala že vizuální zkušenost není bezprostředním fyziologickým aktem, ale je svého druhu „čtením“ vizuálního pole. Toto čtení se musíme naučit. Iluze bezprostřednosti pohledu je projevem síly zvyku (Gombrich, Goodman, Francastel).

„Síla zvyku“ může být také interpretována jako symbolická moc panujícího řádu. K takovému závěru dospěli francouzští sociální kritici inspirovaní sémiologií a psychoanalýzou. Lyotard však jejich závěry odmítl. Strukturalistický racionalismus Barthese (samozřejmě pouze v jednom z jeho období) a nadvláda symbolického řádu nad imaginárním v Lacanově psychoanalýze (a, dodejme, s ní příbuzná nadvláda teorie v „aristokratickém“ marxismu Louise Althussera) podle něj nepřipouští „místo pro krásu a cit.“⁸⁵ Lyotardův návrat k citu nevedl přes estetiku krásných forem, ale přes estetiku vznešena, protože estetika krásných forem příliš snadno nachází společnou řeč s pojmovým myšlením a skutečně se může stát masmediální estetikou simulaker. Lyotard by souhlasil, že nevinné oko je v řádu reprezentací nemožné. Existuje ale nevinné *vnitřní* oko, které nevidí nic a chce vidět a ukazovat toto nic.⁸⁶

Co spojuje Lyotarda s formalisty jako je Greenberg, je klíčová role, kterou přisuzuje smyslové bezprostřednosti, jež má být zárukou nevinnosti, čistoty. Pro Lyotarda je smyslová bezprostřednost je vůči našemu vědomí transcendentní. To ji ochraňuje před totalizačním nárokem pojmu. Nicméně bezprostřednost o sobě dává na poli vědomí negativně vědět v podobě tautegorického citu. Argument proti nevinnému oku se dá ovšem na jiné úrovni zopakovat i proti nevinnému vnitřnímu oku: není nevinnost v podstatě

esteticky působivé formy, nazývám ‘význačnou formou’ [*Significant Form*].”

⁸⁵ Lyotard (2001). Putování, 20.

⁸⁶ “Malíř není ten, kdo vidí lépe, ale ten, kdo už nevidí nic a chce vidět a ukazovat toto nic.” Lyotard (2002). Malířství, anamnéza viditelného, 44. Lyotard dokonce přímo mluví o slepém pohledu. (46) Jde o starou figuru vnitřního pohledu, viz Augustinova *Vyznání*.

bezbrannost vůči manipulacím, nevědomost vlastní podmíněnosti? Odehrává-li se entuziastická zkušenost mimo volní akty vědomí, nabývá námitka ještě palčivější podoby: jak rozpoznat, že stav křeče, afekt, který vylučuje participaci ducha, je entuziasmem a nikoli pouhým blouzněním smyslů? Singulárnost afektu zapřičiňuje, že není možné jej odlišit od blouznění smyslovosti. Kant tento problém vyřešil (alespoň v rámci svého transcendentálního idealismu) ztotožněním entuziasmu s naprosto negativním znázorněním ideje dobra. Lyotard však učinil krok zpět tím, že odmítl respektovat Kantovo vymezení vznešena a entuziasmu, takže se entuziastickým afektem může stát každé tautegorické *Empfindung*. Navíc, Lyotardův předpoklad indiference ne-lidského *sensus communis* je také předpokladem jeho nevinnosti (viz §20 „Věty-afektu“: „Dětská *foné* je nevinná nikoli proto, že by se nedopouštěla omylů, ale protože otázka po tom, co je spravedlivé a nespravedlivé, je jí neznámá, neboť tato otázka vyžaduje *logos*“). Tato nevinnost je však také zárukou, že propůjčuje-li umění této nevinnosti hlas, stává se samo nevinné; víc než nevinné, přímo vznešené v tom, že odkazuje k tomu, co duch potlačuje. Samotná povaha *Empfindung*, kterou se snaží avantgardní umělec zpřítomnit ve svém díle je analogická bolesti obětí politických monstrózit ducha.

Jak se však projevuje tato esenciální příbuznost avantgardního umění s politickým apelem na zohlednění Jiného? Zde narazíme na historický problém, který spočívá v tom, že mnozí přední představitelé, nezřídka celá hnutí, uměleckých avantgard 20. století své umělecké experimenty zcela programově chápali jako integrální součásti politických směrů, která by (samozřejmě nejen) Lyotard neváhal zařadit do kategorie totalizujících. Není třeba dodávat, že tato spojení mezi uměleckými a politickými avantgardami nebyla neproblematická, ba právě naopak. Ale tvrdit, že spřízněnost italského futurismu a Mussoliniho fašismu byla v podstatě arbitrární, jak to činí Lyotard⁸⁷, znamená přehlížet agresivní rétoriku Marinettiho manifestů. Lyotard by mohl tvrdit, že politické přesvědčení

⁸⁷ Lyotard, Jean-François (1997). Hrobka intelektuála. In *Hrobka intelektuála a jiné články*. Bratislava: Archa, 14.

umělců nijak nesouvisí s jejich experimentální praxí (což také v eseji „Hrobka intelektuála“ činí). Na druhou stranu o směřování avantgard se dá vyprávět i jiný „kantovský příběh“, než jen ten entuziastický; příběh, který dokáže dát do souvislosti formální experimentování a politický radikalismus.

Rancièrova kritika Lyotarda

Americký historik umění T. J. Clark zakončil svou studii o vztahu dobových pařížských umělců k revoluci 1848 obecnou úvahou o vztahu politiky a umění, ve které si klade otázku po možnosti skutečně politického umění. Jeho bádání totiž ukázalo, že vztah Daumiera, Baudelaira, Milleta, či Courbeta k revoluci, které se ve větší či v menší míře účastnili, rozhodně nebyl bez rozporů. Na rozdíl od umělců, kteří používali vědomě revoluční ideologii jako „základovou barvu“ svých děl (a jejichž jména dnes kromě odborníků nikdo nezná), skutečně významní umělci této doby dospívali ve svých výtvorech k politickým tématům jaksi ze strany, často tím překvapující sami sebe. Je tedy možné skutečně politické umění, ptá se Clark, nebo je neslučitelné se samotným způsobem práce umělce – s „malbou na stojanu, soukromím, izolací, trhem s uměním, individualistickou ideologií“?

Problém revolučního umělce devatenáctého století – snad je to problém i dnes – tkvěl v tom, jak využít podmínky umělecké produkce a zároveň jimi nebýt definován. Jak vytvořit umělecké dílo, které by nezůstalo na stojanu, v ateliéru, v Salónu měsíc a nakonec neskončilo na stěně přijímacího pokoje na saint-germainském předměstí? Jak vytvořit prostředky distribuce umění, které by obešly trh s uměním či výstavu? Jak zničit normální obecnost a vynalézt nové? Jak udělat umění „populárním/lidovým [*popular*]“? Jak těžit ze samoty a z

vhledů, které umožňovala, a přitom jí uniknout?⁸⁸

Podle Clarka moderní doba nabízí dvě možnosti. Jednou je státní patronace, která však formou státních zakázek využívá umělce k vybudování své vlastní hagiografie. „Byrokrat vyžaduje ilustraci revoluce – a ta se rychle mění v portréty 'vůdců' a soch mrtvých svatých.” Druhou možností je experimentovat s uměleckými prostředky, spojit jasné sdělení s novou formou. Takové sdělení „už nelze oddělit od technik použitých na jeho prezentaci; technik, které jsou improvizované, nečekané, extrémní; technik, které svrhnu disciplínu – výtvarnou, literární, divadelní – zevnitř.”⁸⁹ Clark ukazuje na Lisickém a na dadaistovi Huelsenbeckovi jak na malou chvíli, na historicky příhodný moment umění může dosáhnout nového výrazu, který zároveň má politický dopad, stane se skutečně revolučním uměním, které přináší „sdělení nekompromisně jasné a nekompromisně ‚experimentální‘.” Mnoho by se dalo namítnout i proti této druhé možnosti. Minimálně to, že je stejně zneužitelná, jako ta první. Či že Huelsenbeckova touha „dělat básně revolverem” prozrazuje spíš konec umění, než začátek nového. Clarkovi však jde především o to ukázat, že takové příhodné okamžiky existují. Jejich nepředvídatelnost nám může připomenout historická znamení veřejného entuziasmu, o kterých v souvislosti s jinou revolucí mluvil Kant. Se zásadním rozdílem: cíl každého revolučního umění dostat se na barikády a splynout s revolucí je (v kantovském slovníku) „blouznivým” spíš ne „entuziastickým” příznakem touhy, která doprovází moderní a avantgardní umění, touhy učinit s formy umění formu života, z života udělat umění. Lyotard tento sen o rozplynutí umění v životě, o životě jako umění, který je nedílnou součástí estetického avantgardismu, nezohledňuje. Je to sen, který má mnohem víc společného s Schillerovými *Dopisy o estetické výchově*, než s „Analytikou vznešena”.

⁸⁸ Clark, T. J. (1974). *The Absolute Bourgeois. Artists and Politics in France 1848-1851*. London: Thames and Hudson, 178.

⁸⁹ Ibid, 180.

Jak už jsme řekli, někdo by mohl na obranu Lyotarda podotknout, že avantgardní tendence k abstrakci se projevovala nezávisle na politických cílech těchto avantgard. O Cézannovi, Kandinském, či Duchampovi nemůžeme dozajista mluvit jako o politických radikálech. Měli bychom tu tak dvě základní tendence v rámci avantgard: puristickou tendenci k abstrakci stvrzující autonomii umění a naopak politickou tendenci rozpustit umění v životě. Jaký je mezi nimi vztah? Odehrávají se tyto dvě logiky sobě navzdory? Nebo je možné celý avantgardismus první poloviny dvacátého století nahlédnout z perspektivy, která by dokázala vysvětlit obě tendence jako různé projevy stejné logiky? Francouzský filozof Jacques Rancière v nedávné době nabídl takovou perspektivu. Pro nás bude zvláště zajímavé, že Rancière stejnou perspektivou nahlíží i samotnou Lyotardovu estetiku neprezentovatelného, kterou podrobuje kritice.

První avantgardistická tendence se projevuje v projektu čistého umění, „vnímaného jako umění, jehož projevy by na sebe nebraly podobu obrazu, ale přímo realizovaly ideu soběstačné smyslové formy.” Druhá tendence se koncentruje do představy umění, „které se realizuje tím, že se potlačí, které potlačuje směřování k obrazu, aby identifikovalo své postupy s formami celého života v jednom gestu a neodděluje už umění od práce či od politiky.”⁹⁰ Co tyto dvě představy o umění spojuje, je výrazný ikonoklasmus. První představa se ostře vymezuje vůči sociálnímu rozměru obrazivosti, vůči jejímu ekonomickému kapitálu projevujícím se v buržoazním kulturním průmyslu. Druhá (futuristicko-konstruktivistická) představa přejímá procesy z moderního života, s kterými chce své umění ztotožnit. Dynamismus moderního života má najít své vyjádření v geometrickém dynamismu futuristů či konstruktivistů. (DI 28-29) Obě představy odmítají určité chápání obrazu.

Obraz (*image*) podle Rancièra není jen prostá realizace vizuálního. Obraz je třeba chápat jako proces, operaci, vztah mezi vyslovitelným (*dicible*) a viditelným (*visible*).

⁹⁰ □ Rancière, Jacques (2003). *Le destin des images*. Paris: La Fabrique, 27. Dále citace z této publikace v hlavním textu v závorce s písmeny DI.

Rancière rozlišuje dva významy obsažené v pojmu obrazu. Jednak vztah podobnosti mezi reprezentovaným a reprezentujícím a jednak deviace tohoto vztahu, to jest operaci nutnou pro produkci umění. Toto odchylování, vytváření nepodobnosti (*dissemblance*) je pro umění esenciální. Umění vytváří obrazy nepodobnosti. Tím se ovšem nechce říci, že tyto obrazy musí být nefigurativní, nebo naopak figurativní, že musí, nebo nemusí mít rozpoznatelný obsah. Nemusí být nutně ani vizuální: „Slova popisují to, co může oko vidět, nebo vyjadřují, co nikdy neuvidí, objasňují, či záměrně zatemňují ideu. Formy viditelného předkládají srozumitelný význam, nebo jej potlačují.” (DI 15) Obraz nemusí být viditelný: jsou viditelné jevy, které nejsou obrazy, a jsou obrazy, které jsou ve slovech. Ještě budeme mít možnost blíže porozumět, co tím přesně Rancière myslí.

Chápe-li moderní doba umělecký obraz jako projev odchylování se od podobnosti, pak je patrné, že tomu tak nebylo vždy, tudíž tomu tak také nemusí být navždy. Vztah podobnosti a nepodobnosti prošel vývojem. Moderní myšlení o umění, které odmítalo mimetické techniky napodobování, následně narazilo na jiný typ podobnosti, který nazývá Rancière „arcipodobností” (*archi-resemblance*). „Arcipodobnost je původní podobností, podobností, která se nedává jako replika reality, ale svědčí bezprostředně o onom světě, z kterého vzešla.” (DI 17) Obava, že se prosazováním pouhé nepodobnosti čisté formy umění zřídá vizuality jako takové ve prospěch umělé arbitrárnosti znaků kopírujících strukturu jazyka, vedla k tomu, že se umění začalo vymezovat nejen vůči obrazu jako nápodobě, ale i vůči čisté formě ve prospěch otisku věci, smyslové přítomnosti absolutního, materiálnosti bez jakékoli reference, imanentní transcendence, čirého vyvstávání. (DI 16-18) Příkladem teoretika, který prosazoval takovéto chápání arcipodobnosti, je pro Ranciéra Roland Barthes jako autor *Světlé komory*.⁹¹ V tomto svém posledním díle rozlišil v souvislosti s fotografií Barthes *punctum*, singulární afektivní prožitek vycházející z bezprostředního otisku fotografovaného, a *studium* jako procesu

⁹¹ Barthes, Roland (2006). *Světlá komora*. Praha:Fra.

rozpoznávání a odhalování referenčních rámců dané fotografie. Je to přitom ten samý Barthes, autor *Mytologií*⁹², sémiolog, který zasvětil mnoho let právě tomuto *studiu*, to jest odhalování obrazů jako kódovaných zpráv vládnoucí ideologie.

Podle Rancièra první i druhý Barthes spolu mají více společného, než se na první pohled může zdát. Podle autora *Mytologií* obrazy promlouvají němou řečí, kterou je možné rozkódovat jako mocenský diskurz. Podle autora *Světlé komory* nám obraz sděluje to podstatné právě v okamžiku, když nic neříká, kdy znemožňuje jakoukoli komunikaci. Objevují se tu dvě představy němé řeči obrazů, které Rancière chápe jako projevy dvou schopností obrazu: „obrazu jako surové smyslové přítomnosti a obrazu jako diskurzu šifrujícího dějiny.”

Obraz, který zároveň je i není řečí, je důsledkem určitého typu myšlení. Abychom pochopili jakého, obrátíme se nyní na jednu dřívější knihu Jacquese Rancièra. V knize *Estetické nevědomí*⁹³ Rancière klade vedle Freudova nevědomí pojem estetického nevědomí. Rancièra zajímá vztah těchto dvou modů „mysli, která nemyslí.” Pojem estetického nevědomí, který zavádí, vychází z jeho chápání estetiky jako historického typu myšlení o umění: „Estetika, jak ji chápu, neoznačuje vědu nebo disciplínu, která se zabývá uměním. Estetika označuje typ myšlení, které vychází z uměleckých předmětů a je zasvěcené tomu sdělovat, v jakém ohledu to jsou předměty myšlení.” (IE 12) Není to však ledajaký typ myšlení. Jeho původ se datuje do přelomu osmnáctého a devatenáctého století a je produktem „estetické revoluce”.

Vyjadřuje-li estetika jistý způsob uvažování o umění, je-li jistým režimem umění, pak se musíme ptát, jak se o umění uvažuje před estetikou, jaký režim umění estetika svou revolucí sesazuje. Tuto proměnu ukazuje Rancière na postavě Oidipa, tak klíčové pro psychoanalýzu. Když se Corneille rozhodne zpracovat příběh Oidipa, musí se vypořádat s

⁹² Barthes, Roland. *Mytologie*. Praha: Dokořán.

⁹³ Rancière, Jacques (2001). *L'inconscient esthétique*. Paris: Galilée. Další citace budou uváděny v hlavním textu v závorce po písmenech IE.

překážkami, které mu Sofoklova tragédie staví do cesty. Jisté prvky antické tragédie prostě musí ve své hře přepracovat. Jak Rancière několikrát zdůrazňuje, Corneillovi vůbec nešlo o to vkusně obejít incestní zápletku. V incestu problém nespočíval. Úspěšné adaptaci bránily daleko spíše „technického“ charakteru. Vadil příliš explicitní výjev, kdy přichází Oidipús o oči, který by mohl působit nechutně (především „na dámy“). Dále chyběl milostný příběh. A do třetice se zdálo nešťastné, že se divák dozvídá příliš záhy tragičnost Oidipova osudu pomocí Tirésiovy věštby. Sofoklova tragédie ukazovala příliš mnoho tam, kde by stačilo jen mluvit, a říkala příliš mnoho tam, kde by bylo třeba mlčet. (IE 18) Corneille tedy samotný krvavý akt oslepenutí nechá odehrát mimo scénu a pomocí nových postav rozehrává milostný příběh, který zároveň znesnadňuje divákovi jednoznačně interpretovat věštbu. (IE 19) Tyto „technické“ potíže vyvěrají ze způsobu, jakým Corneille uvažuje o divadle a jeho zákonitostech. Takový (můžeme říci klasicistní) způsob myšlení označuje Rancière jako reprezentativní režim umění a svůj *locus classicus* nachází v Aristotelově *Poetice*. Podle Rancière spočívá především ve dvou vztazích. Za prvé ve vztahu mezi vyslovitelným (*dicible*) a viditelným (*visible*): úlohou řeči je dávat vidět. To, co se dávat vidět, je vždy řízeno řečí. Řeč propůjčuje vizuálním prostředkům schopnost vyjadřovat emoce a touhy postav, ale jako v případě Oidipových očí, se může této role zhostit sama. Řeč má totiž sílu činit viditelnými i věci a děje velmi vzdálené, odhalovat skryté vášně, a to prostě tak, že je artikuluje. Druhým vztahem je relace mezi jednáním a poznáním (*savoir*), která se zakládá na aristotelském pojetí dramatu jako uspořádaného jednání postav. Poznání se zde odvíjí postupně podle pravidel pravděpodobnosti a peripetie, vše směřuje k závěrečnému rozpoznání. Posedlost Sofoklova Oidipa vědět to, co by bylo lépe nevědět, jeho neschopnost rozpoznat pravdu věštby, tedy momenty, které z něj činí tragického hrdinu, jehož tragédie spočívá v tom, že ví i neví, z něj zároveň dělají postavu nepřijatelnou pro klasicistní myšlení. (IE 21-23) To, co se v klasicistní tragédii inscenuje před našima očima, podléhá racionálnímu řádu, diskurzu, který určuje, co a kdy

máme vědět a vidět.

Právě tento režim umění boří estetická revoluce; ruší uspořádaný vztah mezi vyslovitelným a viditelným, poznáním a jednáním, aktivitou a pasivitou. Tento uspořádaný vztah je nahrazen jiným režimem, který také vůbec umožní zrod Freudova Oidipa. Básník už není nahlížen jako ten, kdo vymýšlí a pořádá podle poetických norem a pravidel příběhy, postavy, výjevy a rytmy. Rancière jde ještě dál za „zmateně jasné představy“ Baumgartena a ukazuje na hledání „skutečného Homéra“ Giambattisty Vika úsvit nového chápání umělecké produkce.⁹⁴ Homér pro Vika není vládcem příběhů, hrdinů a brilantních jazykových figur, ale někdo, kdo má k dispozici nedokonalý ranný jazyk na půl cesty mezi obrazem a abstrakcí, a to, co na něm obdivujeme, není nic, než pouhý běžný jazyk Homérovy doby, jazyk, který byl ještě spíš zpívaný než mluvený. (IE 28-30) Rancière ale nechápe Vikovo odkouzlení Homéra jen jako čistý projev dialektiky osvícenství po způsobu Adorna a Horkheimera. Všimá si něčeho jiného: básník Homér, jak ho vykresluje Vico, zároveň je i není pánem svých prostředků, je zároveň vědomým i nevědomým tvůrcem. Tato paradoxní dvojznačnost, která se naplno projeví v Kantově chápání génia, jenž je vědomým tvůrcem a zároveň projevem přírody, charakterizuje estetický režim umění: „režim myšlení umění, v němž je pro umění charakteristické být jednotou vědomého zákroku a nevědomé produkce, volního činu a mimovolného procesu, zkrátka identitou *logu* a *pathosu*.” (IE 31) Podle Ranciéra můžeme takovou identitu myslet dvojím způsobem: buď jako logos, který je imanentní patosu, jako myšlení projevující se skrze nemyšlené. Toto je schellingovsko-hegelovská tradice umění jako smyslového projevu ducha. Druhý způsob odhaluje v každé racionalitě cosi iracionálního. To je schopenhauerovsko-nietzschovská tradice. (IE 31-32) Ať tak, nebo tak, je celkem pochopitelné, že postava (Sofoklova, nikoli Corneillova) Oidipa takovému způsobu myšlení

⁹⁴ To není nijak originální krok. Na význam Vika ve formování moderní estetiky upozornili především Benedetto Croce a Erich Auerbach. Viz Auerbach, Erich (1949). Vico and Aesthetic Historism. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 8(2), 110-118.

velice konvenuje: Oidipús zároveň ví i neví, jedná a trpí, chce přesně to, co nechce. (IE 27)

Nyní se dostáváme ke klíčovému pojmu estetického nevědomí. Rancière rozpoznává dvě modalitty estetického nevědomí. Jedna směřuje od patosu k logu a druhá naopak. Identita myšlení a ne-myšlení, logu a patosu bortí uspořádání, které zavedl reprezentativní režim. Ne-myšlení tu není pouhou absencí myšlenky (logu), ale přítomností jejího opaku (patosu). Tak můžeme chápat logos projevující se v patosu jako němou řeč, hieroglyf, který je třeba rozluštit: každá věc, každý jev, i sebemenší drobnost v sobě nese svůj příběh, své dějiny; je šifrou, kterou je možné přeložit. Toto zrovnoprávnění každé věci předpokládá zrušení hierarchizací příznačných pro reprezentativní režim. Umělec je ten, který je pozorný k detailu, dává mu zaznít, propůjčuje mu hlas (Zola, Balzac). Stává se sociálním diagnostikem, který odhaluje symptomy chorob společenského organismu. (IE 35-38) Zde se už však ozývá druhá modalita, protože tyto symptomy lze vnímat jako indexy neosobní vůle, destruktivní síly beze jména, kterou můžeme chápat také jako němou řeč, ale nikoli už jako projev logu v patosu, ale patosu v jádru logu, jako nesmyslnou samomluvu, čirý výraz nevědomých podmínek samotné řeči.

Vyvstávají tu dva významy němé řeči tak, jak jsme na ně narazili v Rancièreově komentáři k Barthesovi: němé řeči dějin vepsané do věcí, kterou je třeba artikulovat (Barthesovo *studium*), a němé řeči nihilistické síly, která uniká každému vědomí a každé racionalizaci (*punctum*). (IE 39-42) Rancière ukazuje, že až tento estetický režim umění umožnil Freudovi vidět v Oidipovi emblematickou postavu moderního neurotika. Nicméně zůstává skutečností, že Freud ve svých interpretacích pracoval pouze v režimu první němé řeči: symptomy pro něj zůstávají šifry vytěsněné minulosti, které je možné rozluštit a zařadit do kauzální řady událostí. (IE 43-62)

Rancière tímto způsobem vede na dálku boj s vlivným proudem v rámci francouzské estetiky, reprezentovaným historií umění a estetiky Louisem Marinem,

Georgesem Didi-Hubermannem a (což teď už snad nikoho nepřekvapí) Jean-Françoisem Lyotardem. Tito autoři se dovolávají psychoanalýzy, aby ukázali, že v rámci umělecké reprezentace pracuje síla nepřevoditelná do jejího řádu. Jenomže Freud sám nic takového podle Rancièra vůbec nepřipouštěl. Rancière dokonce ukazuje na Freudově interpretaci Michelangelova *Mojžíše*, že Freud má daleko blíže k Panofského ikonologii či dokonce Lessingově *Láokoontovi* než Worringerově psychologizaci umělecké tvorby. Freud odmítal, aby podmínkou velkého emocionálního efektu umění byla jeho neuchopitelnost naším vědomím: „Nejsem dostatečně sečtělý, abych věděl, [...] zda nějaký estetik neobjevil, že taková bezradnost je dokonce nezbytnou podmínkou těch nejvyšších účinků, jež má umělecké dílo vyvolat. Já bych se mohl jen těžko odhodlat k tomu, abych této podmínce uvěřil.”⁹⁵ Je to právě Lyotard, který se dovolává Freuda, aby tvrdil pravý opak ve své estetice vznešena. (IE 75-76) Jak ironicky poznamenává Rancière, Lyotard hájící němou řeč jako promluvu Jiného neredukovatelnou na hermeneutiku forem, se dovolává Freuda, jenž přesně tuto hermeneutiku forem prosazoval. Každý z nich hájí jinou podobu němé řeči, oba tím ale prozrazují, že pracují ve stejné tradici vycházející z estetické revoluce. (IE 77-78)

Historickým důsledkem estetické revoluce, která zavedla němou řeč jako nový vztah mezi viditelným a vyslovitelným, byl vznik velkých hermeneutických výkladů obrazů jako je ten psychoanalytický, ten marxistický a nakonec i ten sémiologický. Estetický obraz disponující dvěma schopnostmi, být čistou smyslovostí a zároveň šifrou, umožňuje jak zdůrazňování arcipodobnosti, tak kritiku vizuální ideologie. Obě tato teoretická stanoviska mohou ignorovat své dialektické protějšky, ale přesto s nimi zůstávají propojená skrze estetický princip němé řeči. Pokus překonat jednou provždy toto prostředkování němé řeči obrazů ztotožněním umění a čistého činu je spojen s osudem prvních avantgard. Obě tendence, které jsme vymezili, směřují k takovému konci obrazů a své naplnění měly

⁹⁵ Freud, Sigmund (2002). Michelangelův Mojžíš. In Sigmund Freud. *Spisy z let 1913-1917 (Sebrané spisy X.)*, 155. Citováno v IE 75.

nalézt v politických revolucích. Suprematisté a symbolisté doufali své čisté umění realizovat v nové společnosti stejně jako futuristé a konstruktivisté své umění-život. Víme, jak to skončilo: avantgardy, které chtěly rozpustit obrazivost v čirém činu, narazily na skutečnost, že revoluční politikové po nich nechtěli nic než právě „realistické” obrazy, jak jsme to viděli u Clarka.

Toto popření obrazu můžeme ale opět vnímat jako projev estetického režimu umění. Zrušení hierarchizací klasicistního umění, kterým se tento režim nastolil, také zrušilo rozdělení mezi řádem fikce a řádem reality. Viděli jsme, že Corneille musí zasahovat do předlohy, aby se pro něj stala reprezentovatelná. Zrušením žánrových omezení padají i omezení týkající se reprezentovatelnosti. Vše se rázem může stát předmětem uměleckého zpracování. Tím však také padá pevná hranice mezi uměním a ne-uměním. Mezi mimetickými technikami vysokého umění a objekty každodenního života. (DI 121) Zrušení této hranice vytvořilo společné měřítko moderního umění, totiž že všem uměním je společné, že nemají žádné měřítko. Rancière se pokusil ukázat, co spojuje umění čistých forem jako krajní vyjádření modernistické estetiky a umění-život jako radikální projev estetiky užitého umění.

Výše jsme již rozebírali Greenbergovu vizi modernistického malířství jako vyjádření jeho nejvlastnějšího principu, tj. nanášení barev na ploché médium. Tento názor podle Rancièra v sobě obsahuje rozpor. Snaha očistit malířství od mimetického účelu vede Greenberga k vyzdvihování čistého malířského aktu jako cíle umění. To, co bylo prostředkem, tj. nanášení barev, se stává i cílem. Je-li však cílem malíře demonstrovat, že nanáší na plátno barvy, mohl by to udělat mnoha jinými způsoby: připsat to někam na plátno, vystavit prázdné tuby od barvy apod. Všechny tyto způsoby, ale obcházejí plátno jako místo oné demonstrace. Problém spočívá v tom, že Greenberg chce po plátně, aby zároveň bylo tím, čím je, a zároveň tento svůj stav demonstrovalo. Aby demonstrovalo, že se na něj nanášely barvy a nic než to, ale zároveň, že toto nanášení barev je něčím víc –

uměním. Ve svém přesvědčení, že nové malířství vyhání veškerou narativitu a “hloubku”, si Greenberg neuvědomil, že aby něco mohlo být uměním, musí se jako takové nahlížet, musí se mu jako takovému rozumět. Obraz, který v sobě zdvojuje čistou techniku nanášení barvy a zároveň čistou uměleckost, se neobejde bez jistého typu diskurzivity, čehož důkazem je Greenbergův celoživotní údel vysvětlovat nové malířské směry veřejnosti. To, vůči čemu se Manet a jiní postavili, byl fixní vztah mezi výrazem a obsahem akademické ikonografie. Nahradili ho jiným, výrazně volnějším. Ani tento volnější vztah se však neobejde bez vztahu diskurzivita – vizualita, ten byl pouze překonfigurován: „Schopnost [*puissance*] slov již není modelem, kterým se musí piktorální reprezentace řídit [jak tomu bylo v klasicismu]. Je schopností, která prohlubuje povrch reprezentace, aby dal vystoupit manifestaci piktorální expresivity.” (DI 88) Autoreference modernistické malby se tedy neobejde bez režimu, který ustanovuje vztah mezi vizualitou a diskurzivitou.

Plochost (Greenbergova *flatness*) abstraktního obrazu, která měla stvrzovat autonomii malby, sdílí podle Rancièra společný prostor s plochou užité grafiky. Rozlišování autonomního čistého umění a heteronomního užitého zastírá esenciální příbuznost obou vycházející z ideje povrchu, na který se nanášejí čisté formy, které jsou symboly sami sebe. Tato idea povrchu sestává ze tří složek: „zprvé, z pole rovnosti, na kterém se cokoli chápe jako umění; zadruhé, z povrchu konverze, kde si slova, formy a věci vyměňují role; zatřetí, z povrchu ekvivalence, kde se symbolické zápisy forem vnímají jako projevy čistého umění stejně jako schematizace umění užitého.” (DI 121) Rodčenko tak může dělat suprematistické malby a zároveň propagační materiály používá stejné výrazové prostředky. Povrch obrazu je vždy již zdvojený. Není jen čirou smyslovou stopou, ale i řečí. Rancière v této souvislosti připomíná Hegelovu tezi o konci umění a navrhuje její nové čtení. Konec umění přichází ve chvíli, kdy už obraz není ničím jiným než rovinou barevných pigmentů, když přestává být zároveň něčím jiným než uměním (pro Hegela smyslovým projevem ducha). „To, co [Hegela] dopředu odrazuje, není umění, ale sen o

jeho čistotě. Je to tato modernita, která si nárokuje dát každému umění jeho autonomnost a malířství jeho adekvátní povrch.” (DI 102)

Součástí této modernity je i Lyotardova entuziastická estetika, která vyčítá Hegelovi intelektualismus redukující každý *pathos* na *logos*. Vždy tu zůstává reziduum *pathosu*, které žádný pojem ani žádná forma nepostihne. Adekvátní reprezentace není možná. Co to ale znamená, že cosi nelze prezentovat? Za jakých okolností můžeme označit jisté události jako nereprezentovatelné? Co ve skutečnosti tvrdíme, když říkáme o jistých jsoucnech, událostech, či situacích, že jsou nereprezentovatelné uměleckými prostředky? (DI 125)

Podle Rancièra můžeme tvrdit dvě rozdílné věci. Jednak, že umění není schopné zpřítomnit podstatu daného předmětu, a to buď proto, že není možné dodat smyslovou formu odpovídající jeho ideji, nebo naopak není možné uzavřít jeho smyslovou sílu do inteligibilního schématu. V obou případech se ukazuje defektnost umění, které není schopné dodat vhodnou reprezentaci pro určitou událost. Mohli bychom však také tvrdit, že teze o nereprezentovatelnosti svědčí o zvláštní schopnosti umění: Předmět je nereprezentovatelný uměleckými prostředky kvůli povaze těchto prostředků. Umělecký výtvar je ze své podstaty excesem přítomnosti znemožňujícím smyslovou reprezentaci nějakého jevu. Jeho materiální přítomnost je natolik silná, že zobrazením oslabuje ontologický status zobrazovaného. (DI 126)

Můžeme tedy říci buď, že povaha události nedovoluje reprezentaci, anebo že povaha umělecké reprezentace nedovoluje prezentovat esenciální podstatu zobrazovaného jevu. Tato druhá formulace má zjevně platónské rysy. Reprezentaci, která má moc ontologicky devalvovat existenci zobrazeného, kritizoval Platón a upřednostňoval prostou řeč před *mimésis*. Bylo by však možné tuto prostou řeč chápat jako jiný typ umění? Jako prosté podání svědectví? Podle Rancièra právě to činí Lyotard. Mimo hájemství *mimésis* vytváří nový prostor pro vznešené umění, které svědčí o

nerepresentovatelném: „Spíš než o popsání události jde tudíž o svědectví o nějakém *stalo se*, které přesahuje myšlení, a to nikoli pouze kvůli excessu, který je této události vlastní, ale protože přesahovat myšlení je vlastní každému *stalo se* obecně. Tímto způsobem, zvláště u Lyotarda, existence událostí přesahujících myšlení, volá po umění, které svědčí o nemyslitelném obecně, o zásadním nesouladu mezi tím, co na nás působí, a tím, co může naše mysl ovládnout. Pro nový modus umění – vznešeného umění - je proto charakteristické zapisovat stopu tohoto nezpřítomnitelného.” (DI 127)

Lyotard spojuje obě nastíněné možnosti, jak vysvětlit nerepresentovatelné v umění. Excesivní povaha události zabraňuje umělecké reprezentaci, ale na druhou stranu samotná reprezentace už je defektní svou mocí vytěšňovat to, co je na události esenciálního. Na jedné straně tu máme platónské odsouzení *mimésis*, které odmítá reprezentace jako simulakra a vnímá je co do jejich pravdivosti a co do jejich mravního dopadu (což je u Platóna totéž). Na druhé straně máme požadavek po nerepresentativním umění, po jiném režimu umění, který by dokázal zohlednit excesivní povahu přítomnosti. Platónský etický ikonoklasmus a v zásadě poetický, technický problém se spojují v lyotardovské estetice vznešena. Ontologická (a proto i etická) devalvace reprezentace v platonismu přispívá k tomu, že to, co by samo o sobě mělo povahu pravidel umělecké tvorby (“to a to je nerepresentovatelné za těch a těch podmínek”), v důsledku nekontrolovaně spěje k nemožnosti adekvátní reprezentace *vůbec*. A protože nemožnost reprezentace má svůj zdroj v excesivní povaze onoho *stalo se*, jeví se jako nevyhnutelný důsledek samotných vlastností předmětu. (DI 128)

Pro Rancièra tyto dvě logiky náležejí dvěma odlišným „režimům umění”. Etický režim příznačný pro Platóna, ve kterém jde o *pathos* spojený s poznáním, a aristotelský (klasicistní) režim reprezentací, který převádí etický *pathos* poznání na regulovaný vztah mezi *poiésis* a *aisthésis*, tj. mezi tvorbou a ekonomikí afektů. Reprezentace v umění, jak ji chápe Rancière, se řídí třemi omezeními. Prvním omezením je závislost viditelného na

vztahu k řeči. Řeč dává vidět, organizuje viditelné. Tak může Burke tvrdit, že anděl je vznešený, pouze když není zobrazený. Tato nedourčenost (*sous-détermination*) „dává vidět“ anděla tak, že nám ho neukazuje. (DI 129-130) Druhé omezení se týká vztahu mezi věděním a nevěděním. Reprezentace se řídí pravidly, která určují, co máme očekávat a co přichází náhodou (DI 130-131). Třetí omezení se týká jistého pojmání reality. V rámci reprezentace dostávají události a jsou na status fikce a vyjímají se tak z jurisdikce platónského eticko-noetického souzení. Přes svoji fiktivní povahu však nepřestávají být produktem napodobování jednání, tj dávají se rozpoznat. (DI 132) Detaily těchto omezení nás nemusí příliš zajímat. To, co je zde důležité, je závěr, který Rancière vyvozuje: „Tento systém [tj. reprezentativní režim umění] reguluje vztahy mezi vyslovitelným a viditelným, mezi rozvinutím schémat srozumitelnosti a projevů smyslovosti. Z toho můžeme vyvodit, že existule-li nereprezentovatelné, pak v rámci právě takového režimu. Je to právě tento režim, který definuje slučitelnost či neslučitelnost principu, podmínky přijatelnosti a kritéria nepřijatelnosti.“ (DI 133)

V *Estetickém nevědomí* nám Rancière na příkladu Oidipa demonstroval, jak se s touto nereprezentovatelností vyrovnal Corneille. Kantovská „estetická revoluce“ však reprezentativní režim umění nahradila režimem novým, estetickým. Rancière přitom odmítá, že by protikladem reprezentativního režimu umění byl režim nereprezentativní chápaný jako nefigurativní, takže by se tato revoluční změna paradigmatu v umění spojovala s opuštěním realismu a nástupem avantgardního modernismu. (DI 135) Rancière upozorňuje, že reprezentativní režim umění neměl za cíl vytvářet napodobeniny, ale produkci napodobenin regulovat pomocí výše zmiňovaných omezení. Estetická revoluce ve skutečnosti nepřichází až s opuštěním principu nápodoby, ale se zavrnutím reprezentativních regulativů omezujících napodobování, jehož prvním projevem je romantismus. Německý idealismus dal zrod pojetí umění jako jednoty vědomého a nevědomého, jednání a pasivity, záměrného a nezáměrného, činného a trpného. Kantův

génius je na jednu stranu činná síla, na stranu druhou svojí genialitou „trpí“, je hříčkou přírody. Toto ztotožnění vědomého a nevědomého otřásá reprezentativním režimem dlouho před nástupem nefigurativních prostředků umění. Řeč už není to, co dává vidět, ale sama se ukazuje jako nedourčená a zároveň napadená pasivitou viditelného. (DI 137) Jednání postav se v klasicistní tragédii jako paradigmatickém reprezentativním žánru odvíjelo podle osnovy příběhu, který má začátek a konec, logickou dějovou návaznost. Toto jednání v estetickém režimu ztrácí svou soudržnost.

Paradigmatickým žánrem estetického režimu umění je realistický román. Jednání nahrazuje popis, který zbavuje jednání jednoznačné srozumitelnosti. Tento románový popis je příznačný nivelizací, nerozlišováním mezi velkými událostmi a nepatrnými počitky. Vše je promítnuto do stejného plánu, v němž je vše stejně reprezentovatelné. (DI 136) Organická totalita děje je nahrazena nerozlišujícím vrstvením empirických událostí. Aristotelovo rozlišení mezi literaturou a dějepisectvím je tu postaveno na hlavu. (DI 137) Je-li vše stejně reprezentovatelné, jsou-li takto zpochybněny poetologické hierarchizace, padá i další zásadní regulativ umění, totiž rozlišení mezi fikcí a faktem. „Takový je tedy paradox estetického režimu umění. Klade radikální autonomii umění, jeho nezávislost na všech vnějších pravidlech. Ale klade ji pomocí stejného gesta, které ruší mimetickou hranici dělící racionalitu fikcí od racionality faktů, sféru reprezentací od ostatních sfér zkušenosti.“ (DI 139)

Rancièrova výtku vůči Lyotardovi spočívá v tom, že mluvit o nerepresentovatelném je možné pouze v souvislosti s reprezentativním režimem umění. Zrušení pevného vztahu mezi smyslovou zkušeností a racionalitou, o které mluví Lyotard, signalizuje podle Rancièra kolaps reprezentativního režimu, v důsledku čehož padají i kritéria nerepresentovatelnosti. Není to tedy tak, že zrušením tohoto vztahu nekonečno uniká ztvárnění, právě naopak: k jejich setkání může dojít všude. (DI 139) Nemožnost reprezentace nastává tam, kde chybí vhodný jazyk, který „dává vidět“. V estetickém

režimu je ale opozice vhodnost a nevhodnost zrušena. Víme-li, co chceme reprezentovat, nic z povahy předmětu se a priori nestaví do cesty. To neznamená, že zde neexistují problémy, jejichž překonání Rancière ukazuje na příkladech ztvárnění hrůz holokaustu, tedy právě těch hrůz, kterým podle Lyotarda nelze v reprezentaci nekřivdit.

Když se Robert Antelme snaží vyjádřit nelidskost vyhlazovacího tábora, vyjadřuje to jazykem románové literární tradice sahající od Flauberta po Camuse. Jeho zkušenost je reprezentovatelná, a to nikoli proto, že by se pro ni nakonec našel správný vyjadřovací prostředek, ale proto, že v estetickém režimu nic takového jako správný vyjadřovací prostředek neexistuje. Kde neexistuje dělení na vhodné a nevhodné, je každý prostředek zobrazování vhodný a nevhodný zároveň. Je jen přirozené, že nelidská a bezprecedentní zkušenost koncentračního tábora, kterou se snaží Antelme zachytit v *Patříme k lidem*, nachází vyjádření v jazyce, jenž souřadně skládá vedle sebe lidské i nelidské bez racionálního řádu v pozadí. Problém pak nespočívá v tom, jak zprostředkovat nerepresentovatelné, ale jak v jazyce estetického režimu umění, který nezná rejstřík slohů kategorizovaných podle povahy události, tuto událost nejlépe vyjádřit. (DI 142)

Lyotard se tedy podle Rancière mílí, když ztotožňuje nefigurativní umění s uměním nerepresentovatelného. Jak jsme viděli, Rancière mu vyčítá ztotožnění dvou heterogenních logik: platónské logiky odmítající reprezentaci jako takovou a logiky toho, co je adekvátně reprezentovatelné v rámci daného režimu umění.

My jsme však viděli, že Lyotard etickou rovinu vznešena, kde v roli ne(re)representovatelného vystupují kantovské rozumové ideje, nahrazuje *materiální*. Nerepresentovatelná není nadsmyslová idea, ale sama smyslová matérie. Tento krok mu umožní Burkova teorie vznešena. Podle Rancière ale Kantovo a Burkovo chápání vznešena nejsou taktéž kompatibilní. Pro Kanta je pocit vznešena stvrzením principiálních mezí reprezentace jako takové. Pro Burka má otázka reprezentace technický ráz uměleckého vyjádření: problém vznešenosti řeší nedourčeností (*sous-détermination*)

„obrazů“. „Avšak u Lyotarda tato nedourčenost – tento volný vztah mezi viditelným a vyslovitelným - je dováděna až na mez, kde se z ní stává kantovská neurčitelnost (*l'indétermination*) vztahu mezi ideou a smyslovou prezentací. Spojení těchto dvou ‚vznešeností‘ umožňuje vybudovat ideu vznešeného umění chápaného jako negativní prezentace, svědectví o Jiném, který obývá myšlení.“ (DI 149) Jinými slovy, poetické problémy, s kterými se potýkal Burke, totiž problémy vztahu vyslovitelného a smyslově zobrazitelného v umění, Lyotard radikálně interpretuje za pomoci Kanta jako absolutní neschopnost smyslové reprezentace dostat Jinému jinak než jeho negativní prezentací, pokud ovšem sama nechce podlehnout dialektice racionality, která ničí veškerou heterogenitu. Je tu cosi nemyslitelného, nepocíitelného, neuchopitelného, prvotní šok, který zanechává jen negativní stopy, které je úkolem umělce zaznamenávat.

Další výtku, kterou Rancièr adresuje Lyotardovi, se týká jednoho bodu, jehož jsme se už dotkli: jakým způsobem se vztahuje neartikulovatelná věta-afekt k nemyslitelnému uvnitř každé myšlenky a konečně k potřebě svědčit o politických křivdách? Jak jsme viděli, Rancièr věnuje nemálo energie na to, aby ukázal, že představa čistého umění je reduktivní. Počítky umění vždy už nějak figurují v režimu vztahu smyslově vnímatelné - myslitelné. Pokusili jsme se prokázat provázanost Lyotardova estetického entuziasmu a Greenbergova formalismu na jejich sdíleném předpokladu absence jakékoli intelektuální operace. Rancièr se ve stejném duchu pokusil dokázat Lyotardovi i Greenbergovi, že v jejich estetikách má diskurzivita také svou zamlčovanou roli. O Greenbergovi jsme již mluvili. Nyní se dostáváme k Lyotardovi.

Aby mohl Lyotard tvrdit, že existuje souvztažnost mezi stavem umění, stavem mysli a osudem národa (Židů), musí podle Rancièra předpokládat krok, který sám programově odmítá. Musí použít operaci hegelovské spekulativní filozofie a estetiky, ve které fáze ducha na cestě k sebepoznání se projevuje ve všech sférách lidského konání. Hegel v *Estetice* vyložil stav vznešeného symbolického umění, které vychází z neadekvátnosti

výrazu a obsahu.⁹⁶ Je to historický stav ducha starých Egyptanů a starozákonních kultur Izraele. Ten vystřídalo klasické umění, pro Hegela vrchol umění, protože duch v něm nachází své adekvátní vyjádření. To bylo zas nahrazeno uměním romantickým, kdy naopak duch opouští formy umění na cestě k sebepoznání. Vznešené v umění se vrací jako předznamenání konce umění: vůle tvořit umění se rozměňuje v nekonečné možnosti výrazových prostředků. (DI 151)

Hegel mluví jak v případě symbolického, tak v případě romantického umění o neadekvátnosti smyslové formy a ideje. Jde ale o dvě odlišné neadekvátnosti. Adekvátnost můžeme hledat pouze v klasickém umění (tedy zhruba antickém řeckém), v ideálu jako nejpřiměřenějším smyslovém výrazu ideje: „V klasickém umění ovládal duch empirický zjev a úplně jím pronikal, poněvadž to byl tento zjev, v němž měl duch obdržet svou úplnou realitu.“; „Tím se stalo klasické umění znázorněním ideálu, přiměřeným jeho pojmu, dovršením říše krásy. Nic krásnějšího nemůže být, ani vzniknout.“⁹⁷ Symbolické umění ještě „zůstává pouhým hledáním ducha“, není schopno mu dostat, zůstává v neurčitém, abstraktním vztahu vůči duchu, který je vnější obsahu umění. Neadekvátnost romantického umění musí být ale úplně jiného druhu. To proto, že „existuje něco vyššího než krásný zjev ducha v jeho bezprostřední smyslové podobě.“ Tato vyšší úroveň duchovnosti spočívá v tom, že duch objevuje sebe sama jako nejpřiměřenější vyjádření. Tak se rozpadá ideál krásy na vnější, smyslový, empirický svět a do sebe uzavřený, se sebou smířený duchovní svět:

To, co se vnějškově jeví, nedovede již vyjadřovat vnitro, a je-li k tomu přece ještě vyzýváno, pak je pověřeno jen úlohou prokázat zjevně, že vnějšek je neuspokojivé jsoucno a že musí poukazovat zpět k nitru, k mysli a citu jako k podstatnému živlu. Ale z právě toho důvodu připouští nyní romantické umění, aby vnějšek se sám opět rozvíjel pro sebe v úplné svobodě,

⁹⁶ Hegel, G. W. F. (1966). *Estetika I*. Praha: Odeon. Viz především 2, I. Symbolická umělecká forma.

⁹⁷ Ibid., 381, 375.

a dovoluje v tomto ohledu, aby každá libovolná látka až po květiny, stromy a obyčejné domácí nářadí vstupovala do uměleckého podání bez všech překážek i v přirozené nahodilosti svého jsoucna.⁹⁸

Podle Rancièra Lyotard nevědomky přijímá myšlenkovou figuru svého největšího filozofického nepřítele, Hegela, k tomu, aby mohl ztotožnit estetické nevědomí věty-afektu, psychologické nevědomí každého aktu myšlení a politické nevědomí vytěsňování Jiného. Lyotard podle Rancièra v podstatě mlčky předpokládá myšlenku hegelovského symbolického vznešena. Aby „židovství“ spojovalo osud Židů a určitý režim umění, musí být vyjádřením ducha, jak je tomu u Hegela v případě symbolického umění. Rancière to popisuje takto: „Proto, aby šlo dovolávat se neprezentovatelného v umění, které by odpovídalo nemyslitelnému v myšlení, je třeba samo toto nemyslitelné učinit naprosto myslitelným, naprosto nutným v myšlení.“ (DI 153)

Nekřivdí však Rancière Lyotardovi? Předně, Lyotard odmítá dialektiku ducha, ve které je symbolické umění překonáno klasickým. Odmítnutí překonání symbolického vznešena klasickým uměním Lyotardovi umožňuje udržet ideu vznešena jako konstantní, tu více, tu méně vytěsňovanou sílu pracující v jádru umění. Pravdou však je, že slabinou Lyotardovy myšlenky je paralelismus estetiky vznešena a politiky zohledňování rozepře založený na shodné struktuře citu, kterým se orientují. Avantgardy, které měly dosvědčit tento paralelismus, se ukázaly svědčit o přesném opaku. Jejich snaha obejít se bez reprezentace svědčila spíš o snaze překonat „nekantovsky“ propast mezi politickou praxí a uměním. Neprezentovatelné v umění, o kterém mluví Lyotard, se vztahuje k neadekvátnosti symbolického umění. Neadekvátnost umění romantického má o hodně blíž tomu, čemu říká Rancière estetický režim umění. Tato neadekvátnost vede nikoli k popření, ale k uvolnění možností reprezentace.

Avšak Rancièrova kritika, že Lyotard musel učinit nejdříve nemyslitelné v myšlení

⁹⁸ Ibid., 381.

naprosto myslitelné, aby mohlo být nahlédnutelné, se podobá výtce vůči negativní teologii, že pokud myslí Boha pouze v negativních pojmech, přesto jej ve svém myšlení zohledňuje. Má snad Lyotard v souladu s Wittgensteinovou slavnou výzvou mlčet o věcech, o kterých nemůže říci nic pozitivního? Tato na první pohled trochu laciná výtka ale odhaluje slabinu Lyotardovy estetiky a zároveň hegelovskou povahu té Rancièrovy. Lyotard odmítl estetiku krásy a místo ní se rozhodl vypracovat (jak sám říká „kontradiktorkou“) estetiku vznešena. Zároveň však odmítl z estetiky vznešena udělat předpokoj morality a cílovou stanicí transcendence neučinil ideje rozumu, ale prvotní dotyk počítku. Estetika tak zůstává oddělena od etiky, ale aby nebyla pouhou hédonistickou estetikou smyslových počítků, je třeba ji přeci jen dát metafyzický rozměr. Ten vyplývá z analogické struktury prvotního dotyku počítku, který zanechává jen otisk pocitu, vyvstávání události v podobě barevné stopy na plátně, a konečně politické křivdy, která si žádá vyjádření. Tato analogie ale podle Rancièra musí být nejdříve myslitelná, aby mohla být pocítěná. A způsob, jak jí myslet, odpovídá historickému stavu myšlení (ducha, jak by řekl Hegel). Vyplývá-li z *Kritiky soudnosti*, že aby mohl být silný afekt entuziastický, vyžaduje kulturu vůle, pak právě tato kultura je oním režimem myšlení, která dává vyvstat entuziasmu. Lyotardova snaha vyvázat vznešeno v umění z této kultury je, jak ukazuje Rancière, neudržitelná.

Vymýtní Lyotarda Hegelem svědčí však více o Rancièrovi než o Lyotardovi. Odhaluje totiž, že jestli někdo vděčí Hegelovi za víc, než přiznává, je to Rancière. Tři režimy umění, na které jsme u Rancièra narazili (etický, reprezentativní, estetický) nápadně připomínají tři Hegelovy momenty umění (symbolické, klasické, romantické). Představitel etického režimu umění Platón kritizuje *mimésis* jako neadekvátní vyjádření *logu*, což odpovídá symbolickému umění, jak jsme jej výše popsali. Reprezentativní režim, ve kterém se produkce uměleckých děl reguluje pevně danými poetickými pravidly, zas nápadně připomíná klasické umění, v němž duch nachází své nejadekvátnější vyjádření.

Opuštění těchto regulativů vede k úpadku v romantickém umění, které vede ke konci umění. Rancière, jak jsme viděli, odmítá takové nihilistické čtení Hegela a nabízí jiné. Nicméně romantický i estetický režim umění spojuje rozvolnění klasicistních pravidel. Hegel i Rancière se staví proti vylučování diskurzivity z umění. Můžeme proto bez větších skrupulí označit Rancièreovu estetiku za hegelovskou.

Historismus, který se s Rancièreovým hegelismem pojí a který estetiku nahlíží v podstatě jako historický režim umění, nám pomohl analyzovat Achillovu patu lyotardovské estetiky. Rancière zpochybnil Lyotardovu tezi o nerepresentovatelnosti. Ukázal, že v estetickém režimu, v jakém pracují avantgardy, neexistuje nic, co by nebylo nerepresentovatelné, protože nerepresentovatelnost předpokládá, že existují pravidla regulující reprezentaci. Tato pravidla ale svrhla estetická revoluce. Svědčit o ne(re)presentovatelnosti jako politický úděl avantgard navíc nekoresponduje s vědomými politickými cíly těchto avantgard. Nahlížení explicitních politických cílů avantgard jako nijak nesouvisejících s jejich uměleckým experimentováním ignoruje avantgardní tendenci překonat hranici mezi uměním a životem: ztotožnit formy čistého umění s novými formami života či dynamismus moderního života udělat motorem umění. Tento politický i estetický program je zároveň skutečným koncem umění, který ale nenastal, protože revoluční režimy, do jejichž služeb avantgardisté hojně vstupovali, záhy po umělcích začaly vyžadovat přesně takové umění, proti kterému se avantgarda vymezovala. Rancièreovy analýzy také potvrdily naše podezření o příbuznosti estetického entuziasmu a formalismu. Lyotard ani Greenberg nechtějí připustit, že aby mohlo plátno s barevnými skvrnami vyjadřovat, že není ničím jiným než tím, čím je, *musí být něčím jiným*, musí být zároveň předmětem určitého historického modu myšlení.

Na otázku, zda je afektivita s to dostát vysokým nárokům, které na ni Lyotard klade, jsme tedy odpověděli záporně. Zbývá odpovědět na otázku druhou: Souvisejí tyto nároky nějak s tradicí entuziasmu?

III. Entuziastická estetika

„L'enthousiasme signifie Dieu en nous”

Mme de Stäel

Platónský odkaz

Lyotard estetický cit chrání před totalitním nárokem ducha tím, že jej umístí za transcendentální práh, do sféry jakýchsi *Empfindungen an sich*, které o sobě dávají vědět, když „duch není doma”. To, že zůstávají mimo dosah vůle, má prokázat jejich nevinnost, ne-lidskou čistotu. Není však tato jejich nevinnost spíše zbožným přáním? Nesvědčí rezignace na probadatelnost afektivity o zotročení mysli spíš než o emancipaci citu? Není-li energický afekt kultivován (což je kantovská podmínka, aby mohl být entuziatický), jak rozpoznáme, že se nejedná prostě o slepý afekt? A jedná-li se o slepý afekt, neznamená to, že může být snadno „kultivován” silou, jejíž ne-lidskost rozhodně není nevinná? Lyotard říká, že „[u]dállost, přiházení, *Ereignis* nemá nic společného s mrazením, výnosným patosem, provázejícím inovaci”⁹⁹, která parazituje na čistém vystavování, ale jak rozlišit mezi výnosným patosem a patosem entuziasmu? Nejsou oba afekty? Jaká je poslední instance, ke které se odvolat? Diktát ne-lidské komunikace afektů indiferentní vůči vůli se může stát snadno analogický stejně opojnému diktátu totalitní propagandy. Lyotard vnímá kultivaci afektivity jako nebezpečný projev dialektiky ducha, který se snaží kolonizovat lidskou smyslovost a převést vše pod nadvládu pojmu. Stejně jako pro Adorna, i pro Lyotarda má být umění privilegovaným útočištěm před instrumentálním rozumem, který převádí veškerou heterogenitu na homogenitu pojmu. Estetický entuziasmus, který jsme

⁹⁹ Lyotard (2001). *Vznešené a avantgarda*, 146.

odhalili v Lyotardově estetice, však spíše rozumové instrumentalitě vyklízí prostor.

Pokusme se nyní vymezit širší rámec entuziasmu, než jen ten kantovský. Opustíme tak půdu, na které se s Lyotardem může měřit jen málokdo, totiž pole Kantovy filozofie. Vsadíme jeho estetiku do kontextu, který je jí na první pohled cizí. Tato cizost se však časem může ukázat jako zapřená příbuznost. Možná, že tak na povrch vystoupí souvislosti, které ještě více podpoří naše výtky proti Lyotardově entuziastické estetice.

Etymologie slova entuziasmus odkazuje k božímu vnuknutí, boží přítomnosti v nás (*en+theos*). Tato přítomnost božského o sobě dává vědět extatickým stavem svého příjemce. Božským šílenstvím se v antice vysvětlovala básnická inspirace. Představa básníka, který svá díla tvoří pouze v nepřičetném stavu manického vytržení se podle literárních historiků vyskytla v řeckém myšlení přibližně v pátém století. V předchozích dobách se básnická inspirace také vysvětlovala pomocí nadpřirozena, ale samotný umělec přitom nemusel být nutně ve stavu vytržení, tudíž technická zdatnost a řemeslná průprava vyžadující střízlivý stav se nevylučovaly s básnickou inspirací.¹⁰⁰ Za prvního, kdo formuloval tuto tezi, se tradičně považuje Démokritos. Ve zlomku B18 máme dochovaný jeho výrok: „Cokoliv tvoří básník ve svém nadšení a prostoupený dechem božím (*met' enthúsiasmú kai hierú pneumatos*), je dokonale krásné.“¹⁰¹ Protože je dnes těžké rekonstruovat kontext, v jakém se tento výrok vyskytoval, můžeme za prvního skutečného teoretika entuziasmu považovat Platóna. Ten interpretoval básnickou inspiraci jako nadšení pocházející od boha:

Takto i músa dělá sama některé lidi básnicky nadšenými (*entheús*), a skrze tyto nadšené (*entheón*) se zavěšuje řetěz jiných přicházejících v nadšení (*enthúsiazontón*). Neboť

¹⁰⁰ Viz Murray, Penelope (1981). Poetic Inspiration in Early Greece. *The Journal of Hellenic Studies*, 101, 87-100; Dodds, E. R (2000). *Řekové a iracionálně*. Praha: OIKOYMENH, 100-105.

¹⁰¹ B18 Diels-Kranz. Český překlad citován z Kalivoda, Jan (2006). Básníkem se člověk rodí, ale i stává. In Sylva Fischerová, Jiří Starý (Eds), *Původ poezie. Proměny poetické inspirace v evropských a mimoevropských kulturách*. Praha: Argo, 100.

všichni dobří básníci epičtí pronášejí všechny ty krásné básně nikoli z odborného umění (*technés*), nýbrž jsou básnicky nadšeni (*entheoi ontes*) a posedlí bohem (*katechomenoi*). (*Ión* 533e)¹⁰²

Platón zde staví do opozice umění vyžadující přípravu oproti umění básnickému, které vlastně žádným uměním (*techné*) není, protože nevyžaduje žádný um. Básník je schopný tvořit pouze ve vytržení, kdy skrze něj promlouvá bůh. Když opět nabude rozum, rázem je jeho veršům konec (534b). Rozum a *techné* proti posedlosti a inspiraci – tato invektiva vůči básníkovi se objevuje i v *Obraně Sókratově*:

Poznal jsem tedy zanedlouho zase i o básnících, že netvoří svá díla moudrostí, nýbrž jakýmsi přirozeným nadáním a nadchnutí bohem (*enthúsiazontes*) právě tak jako boží hadači a věštcí; neboť i tito mluví mnoho krásných věcí, ale nemají vědění o ničem z toho, co mluví. (*Obrana* 22bc)

Podobně jako v *Iónovi* (534cd) se básník ocitá ve společnosti věštců. A o těch je známo, že věští ve vytržení:

Neboť i věštkyň v Delfách i kněžky v Dódóně v šílení vykonaly pro Helladu, v soukromém i veřejném životě mnoho dobrého, avšak při zdravém rozumu málo nebo nic; a kdybychom mluvili o Sibylle i o jiných, kteří ve věšteckém nadchnutí svými předpověďmi mnoha lidem mnoho dobře zařídili pro budoucí čas, šířili bychom řeč o věcech každému zřejmých. (*Faidros* 244ab)

Tím, že Platón přisoudí básníkovi božské nadšení, vytváří si proti němu argument. Básníková pasivní role boží hlásné trouby ho diskvalifikuje z nároku na pravdivé poznání. V dialogu *Menón* se opět oběvují básníci a věštcí jako druzi v božském vytržení. Tentokrát

¹⁰² Všechny citáty Platóna budou vycházet ze souborného vydání Platón (2003). *Spisy I-V*. Praha: OIKOYMENH.

k nim Platón přirovnává politiky. Politici disponují dobrým míněním, a nikoli věděním. Zdatnost totiž není vrozená, ale nedá se jí ani nabýt jako znalosti, proto je pouze pravdivým míněním, které se dostává politikům od bohů.

Správně bychom tedy nazývali božskými i věštce a hadače, o nichž jsme právě mluvili, a všechny básnické duchy; a z těch řekli bychom, ne nejmeně jsou božští a božským vytržením uchvacováni (*theiús te einai kai enthúsaizein*) politikové, protože jsou naplňováni božím duchem a bohem jímáni, kdykoli svými řečmi s úspěchem provádějí mnoho velikých věcí, ačkoli nemají vědění o ničem z toho, co mluví. (*Menón* 99cd)

Přestože je v této pasáži patrný Platónův ironický tón, spojením vládců, básníků a věstců navazuje na mnohem starší tradici. „Vzájemná spjatost věstců, králů-soudců a básníků představuje zřejmě figuru indoevropskou, jak dokazují analýzy Calverta Watkinse a řady dalších badatelů. Tato spjatost je dána jednotou nástroje, který všechny tři skupiny používají, a jednoho cíle. Nástrojem není nic jiného než slovo – avšak nikoli slovo ledajaké [...] ‚privilegované slovo‘.“ Síla tohoto slova spočívá v jeho spojení s pravdou (*alétheia*). Řeč všech tří privilegovaných se odlišuje od běžné promluvy, jejím cílem je vystihnout přesně danou situaci, jak říká Sylva Fisherová, „trefit se do černého”.¹⁰³ Platón byl vůči tomuto privilegii značně skeptický. Je to naopak rozumná řeč, která má privilegovaný vztah k pravdě. V tomto smyslu můžeme interpretovat i známé výhrady Platóna proti napodobovací řeči a preferenci prostého vypravování (*haplé diégései*) v třetí knize *Ústavy* (392d-398b). Básníci, politikové i věstci snad mohou říkat mnoho užitečného či dokonce pravdivého, ale neexistuje žádná metoda, kterou se řídí, jinými slovy: nepodléhají racionální kontrole.

Menón, *Ión* a *Obrana Sókrata* jsou považovány za Platónovy ranější dialogy.¹⁰⁴ Je

¹⁰³ Fischerová, Sylva (2006). Devět lhoucích múz. In Sylva Fischerová, Jiří Starý (Eds), *Původ poezie. Proměny poetické inspirace v evropských a mimoevropských kulturách*. Praha: Argo, 54.

¹⁰⁴ K tomu viz Graeser, Andreas (2000). *Řecká filosofie klasického období*. Praha: OIKOYMENH, 165-167

pravda, že ve *Faidrovi* či v *Sympósiu*, kde se vyskytuje téma božského nadšení, entuziasmus již není nahlížen v tak ostrém protikladu k rozumovému poznání.

Bezesporu nejznámější platónské pojednání o šílenství pocházejícím od bohů se nachází ve *Faidrovi*, kde se pojednává o čtyřech druzích takového šílenství (*mania*). Úvodní pasáž řeči, kterou pronáší Sokratés, jsme citovali výše (*Faidros* 244ab). Krom náboženského a věšteckého šílení je řeč o „posedlosti a šílenosti pocházející od mús.“ V podstatě se zde opakuje nám dobře známé téma. Múzické šílenství je předpokladem tvorby básní a písní; „kdokoli však přijde ke dveřím básnickým bez šílení od mús, jsa přesvědčen, že bude dobrým básníkem již pouhou znalostí umění, je sám nedokonalý, a také básnické dílo rozumného zanikne před dílem šílících.“ (*Faidros* 245ab) Ukazuje se však, že entuziasmus je i stav vlastní filozofovi. Mimořádná schopnost filozofa rozpomínat se na skutečná jsoucna spadá do kategorie čtvrté šílenosti. Duše se při pohledu na pozemskou krásu rozpomíná na tu skutečnou, míří za ní nahoru a nestará se o pozemské věci. Vedlejším účinkem pak je, že jeho okolí ho vnímá jako pomateného a jeho božské šílenství interpretuje jako duševní nemoc.

Proto tedy náležitě nabývá perutí jedině mysl filosofova; neboť ta jest svou pamětí podle možnosti stále u oněch jsoucen, u kterých je bůh, jenž proto je božský. Zachází-li pak muž správně s takovými vzpomínkami a je stále zasvěcován dokonalými způsoby zasvěcování stává se vskutku dokonalým, on jediný; protože se však straní lidských zájmů a stýká se s tím, co je božské, je kárán od lidí, jako by byl pomatený ale lidem je skryto, že má v sobě boha (*enthúsiazón*). (*Faidros* 249cd)

Jak vysvětlit nejednoznačnou Platónovu pozici? Na jednu stranu podrobuje racionalistické kritice básnické a věštecké nadšení, na druhou stranu v rámci své „transcendentální psychologie“ nahlíží entuziasmus jako stav příznačný pro filozofa – milovníka krásy a pravdy: „Neboť milovník je něco božštějšího než miláček, vždyť v něm je bůh (*entheos gar esti*).“ (*Symposion* 180b) E. R. Dodds ve své klasické práci vysvětluje

rozpor mezi racionalistickou a metafyzickou tendencí u Platóna tím, že Platón je nucen vnějšími okolnostmi (úpadek demokratických Athén) částečně opustit racionalistický optimismus. Výsledkem tohoto obratu je ztotožnění „odlučitelného skrytého ‚já‘, které je nositelem pocitů viny a je potenciálně božské, s racionální Sókratovou *psýché*, jejíž zdatnost je druhem vědění.”¹⁰⁵ Jak za chvíli uvidíme, v *Timáiovi* Platón lokalizuje zdroj věšectví v nerozumné části duše. Filozofické šílení by nutně muselo mít svůj zdroj v rozumné části, kterou ve stejném dialogu nazývá Platón *daimonem*. Na *daimonion*, „cosi daimonského”, se Sokratés odvolával (např. *Obrana Sókrata*, *Theagés*) jako na vnitřní hlas, který mu říká, co nemá dělat. Mohli bychom tedy rozlišovat nejen mezi prostým šílenstvím a entuziasmem, ale také mezi entuziasmem nízkým a rozumným. Nic takového však Platón nečiní.

Otázka integrity Platónových názorů napříč jeho dialogy však není naším tématem. Ať už je důvodem cokoli, nejednoznačnost, s jakou se Platón staví k entuziasmu, jeho neochota plně ho odsoudit, ani ho naplno přijmout, je pro budoucnost uvažování o entuziasmu naprosto klíčová. Platón odmítá plně zracionalizovat důvody entuziasmu tím, že by jej označil za pouhou duševní chorobu. Existuje šílenství jako nemoc a šílenství jako božský dar. Tento božský dar ale nepřichází k člověku za bdělého stavu, když je při smyslech. V *Timáiovi* se dozvídáme, že schopnost věštit náleží nerozumné části duše, důkazem čehož je skutečnost, že „nikdo nepřichází ve styk s věštěním božským (*mantikés entheú*) a pravdivým při dobrém rozumu, nýbrž buď ve spánku, kdy jeho rozumová schopnost jest spoutána, nebo v nemoci anebo když jest u vytržení, způsobeném nějak entuziasmem (*enthúsiasmon*).” (*Timaios* 71e) Věštba stejně jako báseň se ale vymezuje proti prosté řeči. Proto Platón připomíná, že věstec sice věští, není však jeho úkolem věštby vykládat. Toho se může ujmout pouze člověk rozumný.

Ale jen rozumnému náleží upamatovati se a promysleti to, co bylo řečeno buď ve

¹⁰⁵ Dodds (2000), 206-207.

spánku nebo v bdění ve stavu věšteckého vytržení a entuziasmu (*hypo tés mantikés te kai enthúsiastikés fyseós*), a všechna vidění která se ukážou, úvahou rozebrati, v jakém smyslu a pro koho znamenají něco zlého nebo dobrého v budoucnosti nebo minulosti nebo přítomnosti; kdo však přišel do vytržení a ještě v tom stavu trvá, toho věc není posuzovati, co se mu zjevilo a co bylo od něho proneseno, nýbrž podle dobré staré průpovědi jedině rozumnému přísluší konati své věci a poznati sebe. (*Timaios* 71e-72a)

Výjimečnost entuziasmu, jeho singulární povaha neumožňující jeho technické zopakování, racionální převedení do pravidel, povyšuje postiženého na oblíbence bohů. Na druhou stranu nutnou podmínku, že ten, kdo zažívá božskou přítomnost, nemůže uvažovat, mluvit ani jednat jako rozumný člověk, nelze chápat než jako zásadní překážku, která brání takovému jedinci, aby měl nějaký podíl na pravdivém poznání, potažmo na ctnosti. Ve světle tohoto argumentu se může zdát ironií osudu, že zde citované pasáže stály u zrodu tradice interpretace básnické tvorby pomocí *furor poeticus*. Způsob, jakým vymezuje Platón básnickou inspiraci proti *techné*, se bude stavět vedle Pseudo-Longinova spisu *O vznešenu* do opozice proti aristotelsko-horatiovskému zdůrazňování znalosti poetických pravidel nutných pro tvorbu.

Vraťme se ještě k dialogu *Ión*. Je zajímavý také tím, že kromě obdobných popisů entuziasmu vyskytujících se i jinde vysvětluje jeho vysokou nakažlivost. Ve známé pasáži Sokratés připodobňuje entuziasmus k působení magnetovce, který přitahuje železné kroužky nejen bezprostředně, ale skrze tyto kroužky přitahuje i další, „takže někdy visí velmi dlouhý řetěz kousků železa a kroužků držících se jeden druhého.“ (533d) Múza či některý z bohů působí na básníka, ten zas na rapsóda či herce a ti na diváka. (535e-536a) Mohli bychom označit takové podivuhodné propojení šílících za *společenství*? Probíhá mezi těmito jedinci *komunikace*? Pokud jde o *společenství*, pak o *společenství* chvilkové spojující nerozumné bytosti. Pokud mezi nimi dochází ke komunikaci, pak ke komunikaci ve značně okleštěném a pokřiveném významu jednosměrného diktátu božské síly, která

strhává jak svého tlumočníka, tak svého recipienta. Takové společenství je paradoxní, jak si všímá Peter Fenves, protože je „společenstvím singularit, jehož extatičtí členové si nejsou vědomi jeho existence.“¹⁰⁶ Podle Fenvese neochota lóna přistoupit na Sókratovo tvrzení, že když lón mluví o Homérovi, je ve stavu posedlosti, dokazuje, že entuziasmus zde neslouží jako vysvětlení, ale jako ospravedlnění o sobě neospravedlnitelné singularnosti. lón sice nechce přistoupit na to, že není při smyslech, když strhává obecenstvo, ale aby mohl tvrdit, že tomu tak není, pak by musel umět odpovědět Sókratovi na otázku, co umí, co dělá, kým je, což, jak víme, nedokáže. Podle Fenvese jde o zásadní okamžik: „samotná možnost uspořádaného společenství, v níž má každý člen odpovídající funkci, se zakládá na schopnosti jeho členů dostát původnímu slibu říci, co činí pro společenství, a tím definovat, čím a kým jsou.“¹⁰⁷ lón se z tohoto slibu může vyvázat, pouze když se prohlásí za nesvéprávného. Vrcholem (sokratovské) ironie je, že se tím přihlašuje k jakémusi magnetickému kvazi-společenství šílících.

Absence střízlivého vědomí, singularnost, ne-racionální zdroj, vysoká nakažlivost jsou složky, které se budou vždy pojít s myšlením o entuziasmu. Ač bude v osvícenství, kdy se entuziasmus vrací do středu zájmu filozofů, spíš nelichotivou nálepkou, možnost skutečného božského entuziasmu nebude nikdo popírat. Důvody kritiky i obhajoby entuziasmu se budou stále pohybovat v prostoru ohraničeném platónským korpusem.

Jak jsme viděli u Lyotarda, entuziastická je taková estetika, která povaze estetické zkušenosti přisuzuje afektivní charakter neslučující se s rozumovým uchopením (ať už se mu říká *logos*, rozum, duch, vědomí, rozvažování, poznání, pojem). Tento afekt je však osmyslen jinou „racionalitou“, racionalitou transcendentní vůči lidskému chápání. Taková síla přesahující lidské konceptuální schopnosti nám o sobě dává vědět právě skrze entuziastické vytržení. Entuziastická estetika má dva momenty: imanentní a

¹⁰⁶ Fenves, Peter (1998/99). The Scale of Enthusiasm. *Huntington Library Quarterly*, 60(1,2 Enthusiasm and Enlightenment in Europe), 118.

¹⁰⁷ Ibid.

transcendentní. Moment imanence přisuzuje klíčovou roli smyslové bezprostřednosti. Věřící v nevinnost smyslové zkušenosti, která je teprve korumpovaná aktem ducha. S takovým názorem jsme se samozřejmě u Platóna setkat nemohli. Smysly klamou, není možné se na ně spoléhat. Na příklad v dialogu *Gorgias* vymezuje Platón proti umění (*techné*), které disponuje rozumovým výkladem, lahodivou dovedností. Ta je nebezpečná, protože napodobuje pravá umění, vlichocuje se nerozumným lidem a svojí příjemností vzbuzuje dojem cennosti (*Gorgias* 464c-e). Ve skutečnosti „je ošklivá [...] , protože směřuje k tomu, co je příjemné, bez ohledu na to, co je nejlepší.“¹⁰⁸ (465a) Je tedy jasné, že v případě estetického entuziasmu si s platonismem nevystačíme. Aby tedy mohl vzniknout estetický entuziasmus, musel se platónský entuziasmus zkřížit s jiným způsobem myšlení.

Osvícenská kritika a reakce sentimentalismu

„Entuziasmus znamená *Boha v nás*“¹⁰⁹, prohlásila Mme de Stäel. Její kniha *O Německu* (1810), ve které chtěla seznámit Francii s kulturou a intelektuálním kvasem v německých zemích, vrcholí kapitolami věnovanými tomuto citu. Ukáže se, že ten nevinný citát v sobě skrývá příslib, kterému může dostat s velikými obtížemi, jestli vůbec. Entuziasmus je Bůh v nás. Ale kdo jsme *my*? Zakládá entuziasmus nějaký sdílený prostor hodnot či citovosti? Zakládá nějaké společenství nadšených? Jakým způsobem to činí?

¹⁰⁸ K dopadu této platónské kritiky smyslovosti na myšlení o umění viz Lichtenstein, Jacqueline (1989). *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*. Paris: Flammarion. Především str. 45-65.

¹⁰⁹ Originál toho výroku tvoří motto této kapitoly. Stäel-Holstein, Mme la baronne de (1871). *De l'Allemagne*. In *Oeuvres complètes II*. Paris: Firmin Didot Frères, 250. Kniha *O Německu* dodala de Stäel svému vydavateli roku 1810. Kniha prošla cenzurními zásahy, které úplně vyřadily 12. kapitolu čtvrté části nazvanou „Vliv entuziasmu na štěstí“. Výpady baronky proti egoismu byly (asi oprávněně) interpretovány jako namířené proti císaři. Knihu to nezachránilo a celý její náklad byl zničen na rozkaz ministra policie. Kniha se dočkala francouzského vydání až roku 1814. Viz „Úvod“ k *O Německu* v Stäel-Holstein (1871), 1-3 a Reddy, William M. (2000). Sentimentalism and Its Erasure: The Role of Emotions in the Era of the French Revolution. *The Journal of Modern History*, 72/1, 148-149.

De Stäel vymezuje entuziasmus vůči egoismu, chápe entuziasmus jako překonání omezené sebestřednosti ega. Sledování a plnění morálních imperativů zdaleka nevyčerpává slasti ducha a právě entuziasmus je pohnutím, která vede k obětování vlastního blaha pro vyšší cíle.¹¹⁰

De Stäel si však dává pozor, aby rozlišila fanatismus a entuziasmus. Fanatismus se vždy týká vyhraněného názoru, ale entuziasmus touží po všeobecné harmonii. Zdá se, že prvním praktickým krokem vycházejícím z entuziasmu je sebeobětování, kterého chladný kalkul rozumu není nikdy schopný. Podle de Stäel poznáme entuziastického ducha podle neklamných znamení: „Když s někým rozmlouváte o tématech hodných posvátné úcty, nejprve si všimnete, zda zakouší ušlechtilé chvění, zda jeho srdce bojuje za vysoké city, zda vstoupil v kontakt s jiným životem, či zda nemá pouze nepatrně ducha, který mu pomáhá ovládat mechanismus existence.”¹¹¹ Tato „božská” znamení dávají tušit, že duše onoho člověka je schopná rozlít se přes okraje racionálního rozvažování, které ztotožňuje de Stäel s instrumentálním rozumem ohlížejícím se pouze na vlastní prospěch.

Příkladem překonání takových hranic je válečné nadšení. Pohnutky k válce mohou být a často jsou čistě prospěchářské, ale mohou se transformovat v nadšení bitevní vřavy, které je příkladem slastí entuziasmu. Můžeme se ptát, zda není právě válečné běsnění argumentem proti entuziasmu. Nic takového ale text Mme de Stäel vůbec nepřipouští. Spojování vojenského života a vznešených citů nebylo v osmnáctém století ničím výjimečným. Zajímavou roli tu přitom sehrává historická skutečnost zavedení barevného rozlišení armádních uniforem. Tak Henry Home, lord Kames píše ve svých *Základech kriticismu* (první vydání 1762), když se snaží ukázat, že vznešená velkolepost (*grandeur*) závisí na pravidelnosti, barvě a proporcích, a nikoli pouze na velikosti: „Jediný pluk v bitevní vřavě vytváří velkolepou [grand] podívanou, což neplatí o davu, který ho obklopuje, i kdyby byl desetkrát větší. A pluk, jehož muži mají stejné uniformy a koně jedné barvy,

¹¹⁰ De Stäel (1871). *De l'Allemagne*. X. De l'enthousiasme, 250-252.

¹¹¹ Ibid, 251.

vytváří velkolepější podívanou a v důsledku vyvolává větší hrůzu [*terror*], než kdyby se mísily různé oděvy a barvy.”¹¹² A Mme de Stäel o čtyřicet let později: „Vojenská hudba, ržání koní, výbuch střelného prachu, ta spousta vojáků oblečených do stejných barev, pohnutých stejným odhodláním, řadících se pod stejné korouhve dávají zakoušet pocit, který triumfuje nad instinktem zachování vlastní existence; a tato rozkoš je natolik silná, že ani únava, ani utrpení, ani nebezpečí ji nemůžou vyhnat z duší.” Přes zřetelný posun ve slovníku nelze přehlédnout společný rys jejich popisu: organizovaná masa vojáků pravidelné armády vyvolává vznešené pocity. Všimněme si ale patrného rozdílu. Home nahlíží bitvu jakoby z bezpečné vzdálenosti kopce nad bitvou. Ale de Stäel si už bere o hodně menší odstup. Mluví o stejném odhodlání všech zúčastněných. Pocit přímého kontaktu, sounáležitosti s vojenskou masou k entuziasmu přispívá zásadním způsobem. Tam, mezi účastníky bitvy, můžeme teprve pocítit skutečný entuziasmus. Ale kdo jsme my? Vojáci, generálové, pozorovatelé? Zdá se, že všichni zúčastnění. Cit entuziasmu tak boří všechny sociální rozdíly.

Když roku 1818 vzpomíná Germaine de Stäel na události roku 1789, také si pomáhá entuziasmem: „Upřímný a nezainteresovaný entuziasmus [*Un enthousiasme sincère et désintéressé*] tak podněcoval všechny Francouze; vládl obecný duch [*l'esprit public*]; a nejlepší z horních tříd si přáli nejhorlivěji, aby se vůle národa jaksi shodovala s jeho pravými zájmy.”¹¹³ Sentimentalistické přesvědčení de Stäel vede k interpretaci Francouzské revoluce jako probuzení sdíleného entuziasmu, tedy touhy po obecné harmonii. Čistý cit může být pouze zkažen racionalizováním. V knize *O Německu* ji její přesvědčení o zásadnosti entuziasmu vede k tvrzení, že entuziasmus nesnese jakoukoli přetvářku či nápodobu: „Upřímnost entuziasmu je přitom snadné rozpoznat; je to tak čistá

¹¹² □ Kames, Henry Home, lord (2005). *Elements of Criticism*. Ed. Peter Jones. Vol. 1. Indianapolis: Liberty Fund. Kap. 4, „Grandeur and Sublimity”, 152 (213 podle paginace 6. vydání).

¹¹³ Citováno podle Reddy (2000), 110. Reddy cituje vydání Stäel, Germaine de (1818). *Considérations sur la Révolution française*, ed. Jacques Godechot (reprint 1983), 114-115.

melodie, že i to nejmenší rozladění zničí veškerý její půvab; slovo, přízvuk, pohled prozrazují koncentrovanou emoci reagující na celý život.”¹¹⁴ Jediné, co se proti entuziasmu dá vznést, není běsnění vlády teroru (to jde na vrub fanatismu), ale jeho paralyzující síla, která naopak brání jednat. Entuziasmus sám o sobě nestačí k vykonání velkých věcí, k tomu je potřeba charakteru. Entuziasmus je dokonce možné nahlížet jako překážku jednání, jež vede k přehnané kontemplaci a neschopnosti rozhodně jednat, jak se to podle de Stäel ukazuje u Němců.¹¹⁵ Netvrdila nám však baronka o pár řádek výš, že entuziasmus máme jít hledat mezi bojující vojáky? K pochopení tohoto evidentního rozporu se musíme ponořit hlouběji do dějin entuziasmu.

Všimněme si dvou bodů, ve kterých se postřehy Mme de Stäel liší od Kantových. Předně, Kantovo trvání na nezainteresovanosti (můžeme ji nazvat estetickou) entuziasmu jde proti příkladům baronky, která shledává entuziasmus mezi vojáky a mezi účastníky revoluce, ale tím se zároveň dostává do kolize s vlastním (a Kantovým) tvrzením, že entuziasmus má paralyzující účinky. Za druhé, entuziasmus je pro Kanta estetickým znamením morality v nás a jeho epidemické šíření stvrzuje její univerzalitu. Důvodem sdělitelnosti entuziasmu je naše schopnost mít morální ideje, zatímco pro Mme de Stäel je tímto důvodem spíš nezkorumpovatelná ryzost entuziastického citu.

Dalším zásadním komentátorem Francouzské revoluce, který používal k jejímu popisu entuziasmus, je myslitel, na kterého jsme již v jiné souvislosti narazili, Edmund Burke, jenž ve svých *Úvahách o revoluci ve Francii* (1790), bibli moderního konzervativismu, upozorňuje na nenápadnou transformaci náboženského entuziasmu protestantských sekt v revoluční entuziasmus.¹¹⁶ Spojení entuziasmu s Francouzskou revolucí tedy nemůže být náhodné. Navazuje na debaty o povaze entuziasmu v

¹¹⁴ De Stäel (1871), 251.

¹¹⁵ Ibid.

¹¹⁶ Viz Burke, Edmund (1999). *Reflections on the Revolution in France (Select Works of Edmund Burke vol. II)*. Indianapolis: Liberty Fund, 157, 165-166.

sedmnáctém a osmnáctém století.

Úvahy Germaine de Stäel, s kterými jsme začali, v jistém ohledu uzavírají osvícenskou tradici uvažování o entuziasmu. Tato tradice měla několik verzí. V protestantských oblastech se pojem entuziasmu už v sedmnáctém století začal používat v podstatě jako nelichotivá nálepka pro označení sektářského fanatismu, s jakým si rozličné sekty nárokovaly přímé spojení s Duchem svatým.¹¹⁷ V německých zemích se debata o entuziasmu překrývala s debatou o *Schwärmerei*. Tyto dva pojmy se vnímaly jako synonyma. Kritika entuziasmu přirozeně navázala na kritiku *Schwärmerei*, fanatického blouznění, kterou započal sám Luther v 16. století.¹¹⁸ Nařčení z entuziasmu se používalo proti anabaptistům, pietistům a různým jiným hnutím, která se stavěla do opozice proti luteránské ortodoxii. Roku 1776 Christoph Martin Wieland publikoval v *Der Teutscher Merkur* článek „Schwärmerei und Enthusiasmus“, ve kterém volal po rozlišení významu těchto dvou slov. Jeho výzvu vyslechli do konce století takoví velikáni německého osvícenství, jakými byli Lessing, Herder, Garve či Kant.¹¹⁹ Kantovo rozlišení entuziasmu a *Schwärmerei*, jak jsme se s ním setkali v první kapitole, lze vnímat jako svého druhu odpověď na Wielandovu výzvu.

V Anglii se kritika entuziasmu dostává ke slovu za Restaurace. Díla jako *Traktát pojednávající o entuziasmu jako přirozeném projevu, který však bývá zaměňován mnohými buď za božské vnuknutí nebo d'ábelskou posedlost* od Merica Casaubona z roku 1655 (*Treatise Concerning Enthusiasme, as it is an Effect of Nature: but is mistaken by*

¹¹⁷ Viz Heyd, Michael (1981). The Reaction to Enthusiasm in the 17th Century: Towards an Integrative Approach. *The Journal of Modern History*, 53/2, 258-280; Pocock, J. G. A. (1998/99). Enthusiasm: The Antiself of Enlightenment. *Huntington Library Quarterly*, 60:1,2 (Enthusiasm and Enlightenment), 7-28.

¹¹⁸ La Vopa, Anthony J. (1998/99). The Philosopher and the Schwärmer. *Huntington Library Quarterly*, 60:1,2 (Enthusiasm and Enlightenment), 85-115.

¹¹⁹ La Vopa (1998/99), The Philosopher and the Schwärmer: On the Career of a German Epithet from Luther to Kant. *Huntington Library Quarterly*, 60:1,2, 86-87; Clark, Jonathan P. (1990). Beyond Rhyme or Reason. Fanaticism and the Transference of Interpretative Paradigms from the 17th-Century Orthodoxy to the Aesthetics of Enlightenment. *MLN*, 105(3), 563-582.

many for either *Divine Inspiration*, or *Diabolicall Possession*) či o rok později publikovaná práce Cambridgského platonika Henryho Mora *Enthusiasmus Triumphatus*, neboli pojednání o povaze, příčinách, druzích a léčbě entuziasmu (*Enthusiasmus Triumphatus*, or a Discourse of the *Nature, Causes, Kinds, and Cure* of Enthusiasme) se snažila odkouzlit, racionálně vyložit (často pomocí lékařského slovníku) příčiny náboženského entuziasmu (kvakerů, puritánů, později metodistů).¹²⁰ V převážně katolické Francii byla situace odlišná a entuziasmus si zde zachoval neutrálnější význam, s důrazem kladeným na jeho estetické souvislosti.¹²¹

Tak se v *Encyklopedii* dozvídáme, že „entuziasmem se běžně rozumí druh nadšení [*fureur*], který se zmocňuje ducha a ovládá ho, který podněcuje obrazotvornost, povznáší ji a činí ji plodnou.”¹²² Autor hesla Cahusac (mimo jiné Rameauův libretista) přiznává, že nadšení je záchvat šílenství, který vylučuje participaci rozumu.¹²³ Přesto je evidentně jeho hlavní snahou dokázat pravý opak, totiž že za entuziasmus může nikoli poblázněná představivost, jak se většina domnívá, ale rozum. Jeho definice entuziasmu zní: „[Ž]ivá emoce duše při pohledu na *nový* a dobře uspořádaný obraz, který ji uchvacuje a který jí předkládá rozum.”¹²⁴ Cahusacova motivace je pochopitelná; jeho neustálé zdůrazňování role rozumu ukazuje, jak moc byla v osmnáctém století ve Francii zažitá představa, že básnický entuziasmus je výsledkem obrazotvornosti a nikoli rozumu. Cahusac se

¹²⁰ Viz texty z předchozí poznámky a dále dva starší, přesto stále přínosné shrnující texty Williamson, George (1930). The Restoration Revolt Against Enthusiasm. *Studies in Philology*, 30, 571-603; Steffan, Truman Guy (1941). The Social Argument Against Enthusiasm, 1650-1660. *Studies in English*, 21, 39-63.

¹²¹ Viz komparativní studii Goldstein, Jan (1998/99). Enthusiasm or Imagination? 18th-Century Smear Words in Comparative National Context. *Huntington Library Quarterly*, 60:1,2 (Enthusiasm and Enlightenment), 29-49.

¹²² „Communément on entend par *enthousiasme*, une espece de *fureur* qui s'empare de l'esprit et qui le maîtrise, qui enflamme l'imagination, l'élève, et la rend féconde.” „B” [Jean-Louis de Cahusac] (1751-65). Enthusiasme. In Denis Diderot & Jean Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 5:719.

¹²³ Ibid.

¹²⁴ Ibid., 5:720.

zdůrazněním role rozumu snaží vylepšit pozici krásných umění.

Voltaire ve svém *Filozofickém slovníku* je méně optimistický a entuziasmus rozhodně nepovažuje za produkt rozumu. Nepodává žádnou definici, ale mylně se domnívá, že entuziasmus pochází z řeckého výrazu pro pohnutí vnitřností [*émotion d'entrailles*].¹²⁵ Voltaire vypočítává všemožné podoby entuziasmu: pohnutí, nemoc, fanatismus. Voltairův pobyt v Anglii, kde měla debata o entuziasmu výrazně naléhavější podobu, ho pravděpodobně vedl k tomu, že kromě obligátních příkladů z umění (entuziasmus tvůrce i diváka) popisuje entuziasmus, který šíří mezi své přívržence rozvášněný řečník. Podle Voltaira je to důvod, proč anglická královna Alžběta dovolila, aby kdokoli mohl kázat půl roku bez jejího dovolení, jen aby zachovala mír a nemusela čelit sociálním nepokojům.¹²⁶ Z entuziasmu obviňuje i jezuity, jejichž zapálení je vedlo až do Japonska, kde je jejich fanatismus stál život. Voltaire je tedy výrazně skeptický ohledně přínosu entuziasmu a volá po jeho kontrole rozumem. Entuziasmus v malých dávkách dokáže podnítit obrazotvornost a nezničit přitom schopnost rozumu. Tento „rozumný entuziasmus je údělem velkých básníků.“¹²⁷ Zbytek hesla je také věnován rozboru básnických příkladů.

V německých zemích či na Britských ostrovech hraje sociální hrozba entuziasmu o hodně větší význam, což neznamená, že by estetické konotace entuziasmu zapadly. Naopak, často se zdá, že to je jediný druh entuziasmu, který je možné tolerovat.¹²⁸ Obecně však platí definice entuziasmu, se kterou přišel historik J. G. A. Pocock, „jako ztotožnění mysli s idejemi v ní obsaženými, které jsou chápány jako odpovídající podstatě

¹²⁵ Voltaire (1876). Enthousiasme. In *Dictionnaire philosophique. Œuvres complètes de Voltaire XVII*. Paris: Librairie Hachette, 400.

¹²⁶ Ibid., 401.

¹²⁷ Ibid., 402.

¹²⁸ Tak například zmiňovaný Casaubon: „Yet of all kinds of naturall Enthousiasme, I allow to Poets that which is the purest, and hath most of heaven in it.“ Casaubon, Meric (1656). *Treatise concerning Enthousiasme, as It is an Effect of Nature: but is mistaken by many for either Divine Inspiration, or Diabolicall Possession. Second edition: revised, and enlarged*. London: Roger Daniel, 270.

reality, či s ní identické.”¹²⁹ Tato definice odráží postupné rozšíření (především v Británii) extenze nálepky entuziasmu mimo prostor teologických disputací na jakýkoli nárok na nadpřirozené vysvětlení jevů, nebo prostě na jakýkoli obor rozpravy vymykající se ověřování experimentální metodou v newtonovsko-lockovském smyslu.

Thomas Hobbes v *Leviathanovi* vysvětluje důvod, proč staří Židé přičítali šílenství posedlosti démony, když jim jejich posvátné texty k tomu nedávaly jediný podnět a žádný prorok si nenárokoval entuziastické nadšení, ale Bůh k němu promlouval z vnějšku hlasem či mu dal vidění. Podle Hobbese tato jejich víra je důvodem vzniku představy entuziasmu obecně a spočívá v nedostatku zvědavosti ústícím do neochoty vysvětlovat šílenství přirozenými příčinami.¹³⁰ Lockovy úvahy už mají obecnější charakter. Problému entuziasmu věnoval 19. kapitulu čtvrté knihy svého *Eseje o lidském rozumu* (zařazená byla však až ve 4. vydání). Skutečného přítele pravdy poznáme podle toho, že si neklade za cíl nic než pravdu samu. Věří pouze tomu, pro co má dostatečné důkazy. Prostředky k takovému ověření samozřejmě leží v rozumu. Bůh však může komunikovat s člověkem přímo skrze zjevení, ale i toto božské zjevení je možné ověřit rozumovými schopnostmi. Je však pro mnohé jednodušší než podstupovat často pracnou cestu dokazování rozumem raději přesvědčit sami sebe nebo předstírat, že vstoupili v bezprostřední kontakt s Bohem či Duchem svatým. To se často stává pobožným melancholikům nebo těm, kteří uvěřili, že jsou Bohem vyvolení.

Entuziasmem v pravém smyslu chápu [takový stav mysli], který, ačkoli se nezakládá ani na rozumu, ani na božském zjevení, ale vzniká z domněnek přehrátkého a domyšlivého mozku, působí přesto – tam, kde nachází oporu – silněji na přesvědčení a jednání lidí, než oba z nich [tj. rozum a božské zjevení] zvlášť či dohromady: lidé jsou totiž nejpřímočařeji poslušní podnětů, které získají od sebe samých; a člověk jako celek bude dozajista jednat

¹²⁹ Pocock (1998/99), 26.

¹³⁰ Hobbes, Thomas (1909). *Leviathan*. Oxford: Clarendon Press. I, VIII, Melancholy. Ke stažení http://oll.libertyfund.org/EBooks/Hobbes_0161.pdf

rázněji, když se ho celého zmocní přirozené hnutí. Protože silná domněnka, stejně jako nový princip, strhne snadno všechno s sebou, když jejím zdrojem není zdravý rozum [*common sense*] a když ji neomezují žádné překážky rozumu, žádná kontrola uvažování, takže se povýší na božskou autoritu ve shodě s našim vlastním rozložením a sklony.¹³¹

Protože se v takovou chvíli entuziasté pohybují mimo sféry rozumu, k přesvědčení o své pravdě jim stačí pocit. Cítí v sobě bezprostřední působení Boha a nic je nepřesvědčí o opaku. Jejich smyslová zkušenost je jim dostatečným důkazem. Tvrdí, že vidí Světlo, že cítí jeho přítomnost. Locke označí jen tak mimochodem tyto výrazy za metafory. Každý, kdo zná Lockovu teorii jazyka, ví, že už samotné toto označení není příliš lichotivé. Ale Locke se dále ptá, co vidí entuziasté, co cítí? Vidí a cítí, že to, co se jim dostává ve stavu vytržení je pravda, nebo že toto zjevení pochází od Boha? To první podle Locka není možné. Když totiž víme, že to, co vidíme, je pravda, pak jsme to věděli už před tím a nemusíme čekat na zjevení. Entuziasté tedy věří, že se jim dostává zjevení pravdy, nemají však právo tvrdit, že pravdu vidí. Vidí tedy, že zjevení kterého se jim dostává, je od Boha? Jak to dokážou? Tvrdí-li, že to je proto, že se jim ve stavu osvětlení dostalo poznání pravdy, dostávají se do totožných problémů jako v minulém případě. A pokud tvrdí, že to je světlem, které je ozařuje, ve skutečnosti pouze používají metaforu pro silné přesvědčení, že mají pravdu. Jinými slovy, entuziasté jsou přesvědčeni, že se jim dostalo božského zjevení, jen silou svého přesvědčení. Tak proti sobě mohou stát dva entuziasté tvrdící

¹³¹ „This I take to be properly enthusiasm, which, though founded neither on reason nor divine revelation, but rising from the conceits of a warmed or over-weening brain, works yet, where it once gets footing, more powerfully on the persuasions and actions of men, than either of those two, or both together: men being most forwardly obedient to the impulses they receive from themselves; and the whole man is sure to act more vigorously, where the whole man is carried by a natural motion. For strong conceit, like a new principle, carries all easily with it, when got above common sense, and freed from all restraint of reason, and check of reflection, it is heightened into a divine authority, in concurrence with our own temper and inclination.” Locke, John (1824). *Essay Concerning Human Understanding*. In *The Works of John Locke in Nine Volumes (Vol. II)*. London: Rivington. IV, XIX, §7. Ke stažení na http://oll.libertyfund.org/EBooks/Locke_0128.02.pdf.

pravý opak, ale dovolávající se totožného nadpřirozeného zdroje svých „pravd“.

Jediné světlo, které Locke připouští, že může ozařovat naši mysl, jsou důkazy o pravdivosti tvrzení. Jestliže by toto světlo bylo světlem silného přesvědčení, jak bychom rozpoznali Světlo boží od světla, které má zdroj v jiném pánu světla, v Satanovi (připomínat v této souvislosti etymologii slova Lucifer, na kterou zjevně Locke naráží, je snad zbytečné). Rozum je tou nejvyšší instancí, ke které se můžeme vždy odvolat, abychom ověřili povahu zjevení.

Z úst britských osvícenců nezaznívala však jen kritika. Méně častá, ale přesto slyšitelná, byla obhajoba entuziasmu. Nejvýznačnějším apologetou entuziasmu byl Shaftesbury. Anthony Ashley Cooper, třetí hrabě Shaftesbury, vnesl do debat o entuziasmu nový podnět oživením platónského odkazu, což jej vedlo i k odlišné interpretaci entuziasmu v lecčems předjímající jak Kantovu interpretaci, tak pojetí Mme de Staël. Můžeme přitom předpokládat, že oba Shaftesburyho texty znali (prvním francouzským překladatelem Shaftesburyho byl Diderot, který roku 1745 přeložil jeho *Inquiry concerning Virtue*. Překlad *Characteristicks* byl k dispozici od roku 1769 ve francouzštině a 1779 v němčině.). Právě jeho platonismus umožní Shaftesburymu vztáhnout výrazněji entuziasmus zpět do estetického oboru rozpravy.¹³² Takový krok doceníme, zvláště když si uvědomíme, jak významnou roli hraje jeho myšlení ve formování moderní estetiky.¹³³

Shaftesburyho *Dopis o entuziasmu* (*A Letter Concerning Enthusiasm*) navrhuje

¹³² Před ním se už na konci 17. století o přehodnocení entuziasmu pokusil John Dennis. Viz Klein, Lawrence E. (1998/99). Sociability, Solitude, and Enthusiasm. *Huntington Library Quarterly*, 60(1,2: Enthusiasm and Enlightenment in Europe, 1650-1850), 169-170; Donnelly, Phillip J. (2005). Enthusiastic Poetry and Rationalized Christianity. The Poetic Theory of John Dennis. *Christianity and Literature*, 54(2), 235-264.

¹³³ Viz klasickou Stolnitzovu studii Stolnitz, Jerome (1961a). On the Significance of Lord Shaftesbury in Modern Aesthetic Theory. *Philosophical Quarterly*, 11(43) str. 97-114; revizi Stolnitzových závěrů Townsend, Dabney (1982). Shaftesbury's Aesthetic Theory. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 41(2), 205-213; nebo nedávné zhodnocení Shaftesburyho estetiky Glauser, Richard & Savile, Anthony (2002). Aesthetic Experience in Shaftesbury I, II. *Aristotelian Society Supplementary Volume*. LXXVI, 25-74.

liberální přístup vůči náboženskému fanatismu a tvrdí, že nej přirozenější zbraní proti němu je humor: „Odedávna bylo moudrostí rozumných národů nechat lidi bláznit podle jejich libosti a nikdy netrestat přísně, co si zasluhuje pouze výsměch a co se nakonec nejlépe vyléčilo tímto nevinným prostředkem.“¹³⁴ Tento přístup, který bychom mohli chápat jako rané vyjádření principu svobody slova, však nezabránil Shaftesburymu rozlišovat, jak už bylo tradicí, mezi skutečným a falešným entuziasmem. Toto rozlišování však nemá jasné kontury.

Entuziasmus se podle Shaftesburyho vyskytuje často v podobě paniky (*Panick*). Panika se neobejde bez jistého prvku entuziasmu. Je vášní (*passion*), která má skupinový charakter, totiž vzniká ve skupině a šíří se pohledem, kontaktem nebo soucítěním (*Sympathy*). Shaftesbury připomíná lidové bouře, při nichž už samotný pohled dokáže přenést nadšení. Není nepodstatné, že tyto bouře mají často svůj původ v náboženství, lépe řečeno v pověřivosti. Co je však ještě podstatnější, je skutečnost, že Shaftesbury v nakažlivosti paniky vidí důkaz síly pospolitosti jako takové, ať už se týká špatných či dobrých vášní. Sociální povaha vášně ji činí silnější. (I,10-11[15-16])

V sedmé části *Dopisu* Shaftesbury tradičně rozliší falešný a pravý entuziasmus. Zdůrazňuje však, že je velice těžké je podle vnějších projevů rozlišit, protože oba vyvolávají podobné vášně. Skutečný entuziasmus Shaftesbury nazývá božským s odkazem na etymologii slova (překládá jej jako *divine presence*, boží přítomnost). Tento stav „v sobě musí mít něco z přemrštěnosti a běsnění, když jsou obdržené ideje a obrazy příliš velké, aby je mohla omezená lidská schránka pojmout.“¹³⁵(I,34[53]) Podobně bude

¹³⁴ „It was heretofore the Wisdom of some wise Nations, to let People be Fools as much as they pleas'd, and never to punish seriously what deserv'd only to be laugh'd at, and was, after all, best cur'd by that innocent Remedy.” Shaftesbury, Anthony, Third Earl of (2001). *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*. Indianapolis: Liberty Fund. Vol I-III. (podle 6. vydání 1737-38). I:9(14). Odkazy k tomuto vydání dále v hlavním textu v podobě (římské číslo dílu, arabské číslo stránky [arabské číslo původní paginace v 6. vydání]).

¹³⁵ „Something there will be of Extravagance and Fury, when the Ideas or Images receiv'd are too big for the narrow human Vessel to contain.”

popisovat entuziasmus i Kant. Shaftesbury se v této poslední části svého *Dopisu* odvolává na Platóna, který tento stav připisoval „hrdinům, státníkům, básníkům, řečníkům, hudebníkům, dokonce samotným filozofům.“ (I,35[54])

Shaftesbury tedy vnímá entuziasmus citlivěji než Locke či Hobbes, a to zvláště s ohledem k druhému jmenovanému. Jedním z hlavních filozofických cílů Shaftesburyho bylo vyvrátit Hobbesův předpoklad, že jediným *přirozeným* zájmem každého člověka je jeho vlastní zájem. (viz především esej „Sensus Communis“, k Hobbesovi konkrétně I, 56-57[88-91]) Shaftesburyho snaha ukázat přirozenou nakažlivost sociálních vášní byla vedena motivací dokázat přirozené tíhnutí člověka k společenství. Hobbes podle něj z občanské války a následné Cromwellovy vlády chybně vyčetl, že každá vláda se neprávňeně dovolává práva být vládou z vůle lidu. Podobně na základě náboženských nepokojů spojených s válkou interpretoval každý entuziasmus jako uměle vyvozený afekt určený k obluzování lidí. Entuziasmus je ale jen důkazem existence obecných citů.

Dalším Shaftesburyho tahem proti Hobbesovi bylo dokázat, že existují přirozené altruistické, nezainteresované city. Nejčastěji zdůrazňovaným Shaftesburyho přínosem moderní estetiky je jeho používání pojmu nezainteresovanosti (*Disinterestedness*) ve vztahu ke kráse.¹³⁶ Glauser nedávno ukázal na četbě *Moralistů* (*The Moralists. A Philosophical Rhapsody*) provázanost Shaftesburyho chápání estetické nezainteresovanosti s entuziasmem. Shaftesbury v tomto dialogu popisuje nezainteresovanou lásku k Bohu ve významu lásky pro sebe samu, lásky Boha pro jeho podstatu, a nikoli pro cíle, které nám tato láska může přinést. (II, 152-153) Pro platonika Shaftesburyho je Bůh tou nejvyšší krásou. *Per analogiam* je možné nezainteresovaně milovat krásu pozemských forem, které jsou odvozené od té nadsmyslové. Všechny tyto podoby lásky snesou název (toho pravého) entuziasmu.¹³⁷ Jak ukazuje Shaftesbury v obhajobě *Eseje* (*Miscellany II*, III, 19-23[29-35]), formální dokonalost pozemských krás v

¹³⁶ Viz texty uvedené v poznámce 133.

¹³⁷ Glauser (2002), 47.

nás vyvolává posvátný pocit entuziasmu. Entuziasmus je přirozená vášeň pro dobro a krásu. Může se projevovat různě: jako cit pro krásu, exaltovaná láska, hrdinské sebeobětování, nezištné přátelství. Entuziasmu se samozřejmě může stát, že se vymkne kontrole, a to jsou všechny ty případy fanatismu a pověrčivosti, které kritizovali Locke, Hobbes a jiní. Entuziasmus je však možné kultivovat, a to zvláště co se týče vnímání krásy v krásných uměních (II, 224[401]).

Avšak Shaftesburyho teorie přirozeného esteticko-morálního citu je problematická, protože si nárokuje jak bezprostřednost, tak reflexivitu. Jerome Stolnitz zdůrazňoval to první. Význam Shaftesburyho pro estetiku spočívá podle něj v tom, že je prvním teoretikem estetického postoje. O estetickém postoji – tedy postoji specifickém pro vnímání umění – můžeme u Shaftesburyho mluvit podle Stolnitze proto, že se u něj poprvé vyskytují dva konstitutivní aspekty tohoto postoje: „1) estetický recipient není motivovaný osobním prospěchem, věnuje se objektu ‚pro něj samotný‘. 2) estetická reakce je ‚bezprostřední‘, ve smyslu, že se odehrává bez rozumové reflexe.”¹³⁸ Stolnitz může podpořit své tvrzení pasážemi ze Shaftesburyho. Například v *Moralistech* Shaftesbury tvrdí, že rozdíl mezi harmonií a nesouladem „je bezprostředně vnímán prostým vnitřním smyslem/cítěním” („*immediately perceiv'd by a plain internal Sensation*”, II, 161[285]). Stolnitz je ovšem trochu tendenční ve své snaze prokázat, že Shaftesbury uvažuje o autonomním, na etice nezávislém estetickém postoji. Pro Shaftesburyho je totiž smysl pro krásu a pro dobro to samé. Nezainteresovanost se vztahuje stejně tak na vnímání krásy jako na vnímání dobra.¹³⁹

Přesvědčení o přirozeném morálním citu (*moral sense*) nebylo Shaftesburyho

¹³⁸ Stolnitz, Jerome (1961b). „Beauty”. Some Stages in the History of an Idea. *Journal of the History of Ideas*, 22(2), 198.

¹³⁹ Viz třeba Shaftesbury (2001), II, 16(28): „The Case is the same in mental or moral Subjects, as in ordinary Bodys, or the common Subjects of Sense. The Shapes, Motions, Colours, and Proportions of these latter being presented to our Eye; there necessarily results a Beauty or Deformity, according to the different Measure, Arrangement and Disposition of their several Parts.”

přínosem, tento názor proti Hobbesovi používali už Cambridgští platonici. Shaftesburyho inovací je, že svůj platonismus kříží s lockovskou psychologií. Shaftesburyho tedy sice můžeme považovat za platonika, ale zároveň také jako syna své doby. Rozum v lockovském empirismu není ani tak rozumovou částí duše, která se podílí na božském, ale spíše logickou operací mysli. Takto chápaný rozum však nemá daleko k mechanickému stroji a etické teorie založené na takové představě rozumu snadno sklouznou k utilitarismu či hédonismu. Shaftesbury neřeší problém tak, že by odmítl předpoklad, že rozum nemá žádné vrozené etické ideje. Odmítá ale zároveň přijmout důsledek, že nemá-li lidská moralita základ v idejích rozumu, musí mít základ v pudu sebezáchovy. Jeho taktikou bylo ukázat, že lidská smyslovost má přirozenou tendenci k dobru.¹⁴⁰ Tuto tendenci je však třeba rozvíjet. Může se totiž snadno zvrhnout ve fanatismus a davové šílenství.

Na druhou stranu, Shaftesbury stejně rázně (a především s přibývajícím věkem) odmítal, že by krása byla nezávislá na racionalitě. (např. II, 222-223[399-400]) Krása není nikdy ve smyslových požitcích ale v kontemlování forem, které odhaluje rozum (II, 225-226[404-405]). Tento aspekt kritizuje Stolnitz jako reakční: Shaftesbury se podle něj lekl své revoluční myšlenky a uchýlil se zpět k platonismu a ke klasicistním představám.¹⁴¹ Stolnitzova argumentace už byla několikrát zpochybněna.¹⁴² Přestože je unáhlené mluvit o Shaftesburym jako o teoretikovi estetického postoje, Stolnitzovi se přinejmenším podařilo poukázat na napětí mezi ukotvením smyslu pro krásu v naší přirozenosti a nutností udržet vnímání krásy pod dohledem rozumu. Problém, který obecně platí o Shaftesburyho estetice a etice, spočívá v tom, že není tak úplně jasné, zda je smysl pro krásu (či dobro) naprosto nezávislý na rozumu či nikoli. Někdy se zdá, že přirozená tendence k dobru a

¹⁴⁰ Viz především *An Inquiry Concerning Virtue or Merit* v Shaftesbury (2001). II, 1-100; Viotle, Robert B. (1955). Shaftesbury's Moral Sense. *Studies in Philology*, 52, 17-38; Tuveson, Ernest (1947/48). The Origins of the „Moral Sense”. *Huntington Library Quarterly*, 11, 241-259.

¹⁴¹ Stolnitz (1961a), 112.

¹⁴² Např. Townsend (1982) nebo Mortensen, Preben (1994). Shaftesbury and the Morality of Art Appreciation. *Journal of the History of Ideas* 55(4), 631-650.

kráse se obejde naprosto bez rozumu (především u raného Shaftesburyho) a je v podstatě bezprostřední afektivní reakcí na objektivní podněty. Shaftesbury se však často dovolává rozumové reflexe formálního uspořádání při vnímání krásy.

U Shaftesburyho tak zůstává mnoho otázek nedořešených. Na jednu stranu Shaftesbury odmítá, že by se krása mohla týkat pouze smyslových počitků a vyžaduje nutnost reflexe formy. Na druhou stranu povaha smyslu pro krásu a dobro není rozumová, zkušenost krásy je bezprostřední.

Skeptik Philocles v *Moralistech* po svém obrácení entuziasticky volá: „Nadšení básníků, vznešeno řečníků, vytržení hudebníků, vrcholná vypětí virtuosů; vše čirý entuziasmus! I učení samotné, záliba v uměních a vzácnostech, duch cestovatelů a dobrodruhů; galantnost, válka, hrdinství; vše, vše entuziasmus!”¹⁴³ (II, 223-224[400]) Společným jmenovatelem těchto stavů je silný afekt. Shaftesbury klade důraz na existenci přirozené schopnosti pociťovat dobro a krásu. Zároveň se však ukazuje, že to není smyslový požitek, ale požitek pramenící ze schopnosti vnímat rozumem krásu forem. Tento požitek je entuziastického druhu. Projevuje-li se ale jako entuziasmus, jak v něm může nalézt zalíbení rozum? Jedině tehdy, směřuje-li tento entuziasmus k dobru a kráse (které jsou v posledku totožné). Jak ale tento stav rozeznat od pouhého neregulovaného běsnění?

Ukazuje se, že je-li v jistých svých formulacích Shaftesbury blízko Kantovi, v mnohém předjímá uvažování Mme de Staël:

Je zvláštní představit si, že by válka, která se zdá být ze všech věcí nejkrutější, měla být vášní těch nejstatečnějších duchů. Ale právě ve válce je svazek přátelství nejtěsnější. Ve válce se nejvíce poskytuje vzájemná podpora, společně se nejvíce riskuje a nejvíce se vynakládá a upotřebuje společný cit. Neboť hrdinství a filantropie jsou skoro to samé. (I,

¹⁴³ „The Transports of Poets, the Sublime of Orators, the Rapture of Musicians, the high Strains of the Virtuosi; all mere Enthusiasm! Even Learning it-self, the Love of Arts and Curiositys, the Spirit of Travellers and Adventurers; Gallantry, War, Heroism; All, all Enthusiasm!”

Hnutí sebeobětování, které jak hrabě tak baronka nazvou entuziasmem, je pro oba nejvlastnějším, nejpřirozenějším vyjádřením lidské přirozenosti. Úskalí, které vyjadřuje založení lidské morality na citu, však nezůstalo Shaftesburymu ukryté. Výše citovaný úryvek je následovaný větou, která toto úskalí přesně vyjadřuje: „Přitom stačí drobné svedení citu a přítel lidstva se promění v pustošitele: hrdina a vykupitel se promění v tyrana a ničitele.”

Stolnitzovo tvrzení, že Shaftesbury první začíná uvažovat o neredukovatelné autonomnosti estetického postoje, se ve světle našeho výkladu zdá poněkud přitažené za vlasy. Je však nepochybné, že v Shaftesbury se střetává staré a nové, novoplatonismus a sensualismus, poetika a estetika. To, co je však na Shaftesbury nejzajímavější, je pravý opak toho, co tvrdí Stolnitz. Totiž Shaftesburyho nerozlišování mezi citem pro dobro a citem pro krásu. Shaftesbury je jeden z posledních myslitelů, u kterých se dobro a krása ještě relativně nenásilně překrývají. Místy však prosvítají rozpory. Ty se příkladně vyjevují na tématu entuziasmu. Shaftesbury chce v souladu s požadavky doby vysvětlit náboženství z lidské přirozenosti. Musí dokázat, že člověk přirozeně tíhne k sociálnímu životu a k tomu, co je dobré v širší perspektivě, než nabízí jeho osobní zájem. Cit entuziasmu je přirozenou, nezištnou, bezprostřední láskou ke kráse a dobru, která motivuje k obecně prospěšným činům. Bezprostřednost afektů má ale také stinnou stránku, kterou je třeba regulovat. Tak se paradoxně zdá, že člověk musí být vychován ke své skutečné přirozenosti. Tento způsob uvažování bývá považován za důkaz Shaftesburyho aristokratismu: pouze ti, kteří jsou „*polite gentlemen*”, mohou vnímat skutečnou krásu.¹⁴⁴ Ať už je Shaftesburyho ideologická motivace jakákoli, nacházíme u

¹⁴⁴ Viz Mortensen (1994). Shaftesburyho aristokratismus v pozadí jeho estetiky zdůrazňuje i Eagleton, Terry (1990). *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Basil Blackwell. Kapitola 2. „The Law of the Heart: Shaftesbury, Hume, Burke.” 31-70.

něj vedle sebe dvě polohy příznačné pro myšlení o entuziasmu. Víra v lidskou afektivitu, která dokáže člověka přirozeně dovést k dobru, a vědomí, že na této cestě číhá mnoho nebezpečí, které mohou zranitelnou entuziastickou duši dovést na scestí.

Liotard se ve své víře v lidský afekt ukazuje jako překvapivý dědic sentimentalismu. V tomto ohledu jako by dělal krok před Kanta. Ve své podezřívavosti vůči racionalitě však potlačuje nebezpečí, kterého si byl Shaftesbury (spíš než baronka de Stäel) vědom. Energický afekt je neřízená střela, stačí málo a z entuziasmu se stává davová panika. Nemusíme samozřejmě vnímat tuto sílu jako něco apriorně negativního. O to ale právě jde: to, zda bude silný afekt pozitivní či negativní, záleží na souvislostech, v jakých vyvstává.

Závěr

„Tím, čím se duch spokojuje, lze změřit velikost jeho ztráty.“

G. W. F. Hegel

Postupná sekularizace entuziasmu, snaha odkouzlít příčiny šílenství pomocí exaktní lékařsko-filozofické analýzy započatá dávno před rokem 1789, velice záhy naráží na protipohyb v podobě obhajoby entuziasmu jako zkušenosti nepodléhající nárokům newtonovské vědy. Citový život člověka nelze redukovat na pouhé uspokojování živočišných funkcí. Shaftesburyho v jistém smyslu reakční (novo)platonismus tak paradoxně stojí u zrodu myšlení, které uchvátí Evropu na konci osmnáctého století a jehož erbovním autorem bude Jean-Jacques Rousseau. Entuziasmus však s novým stoletím ztrácí status filozofického pojmu. Nicméně s obnovením zájmu o estetickou kategorii vznešena v osmdesátých letech 20. století zažil resuscitaci i tento pojem. O jeho zpětné zavedení se postaral francouzský filozof Jean-François Lyotard, který jej používal pouze v souvislosti s politickou filozofií. My jsme se však pokusili ukázat, že hraje stejně důležitou roli i v jeho estetice.

Sentimentalismus Shaftesburyho a Mme de Staël, který předpokládá, že citový život člověka přirozeně tíhne k pospolitosti a k obecnému dobru, má v mnohém paradoxně blíže k Lyotardově vnímání politického rámce estetické zkušenosti než ke Kantovi. Kant se tvrze, že energický afekt entuziasmu svou povahou zabraňuje morálnímu jednání, distancuje vůči Shaftesburyho zakládání morality mimo racionalitu. Estetický entuziasmus, který se objevuje v základních konturách u Shaftesburyho a jehož vznik umožnilo propojení lockovského empirismu a novoplatónské metafyziky, je u Kanta modelován na půdorysu jeho filozofického systému. V rámci něj je ne-lidská síla projevující se skrze cit entuziasmu ve skutečnosti ideou praktického rozumu, ale energická povaha entuziasmu

znemožňuje jeho klasifikaci jako morálního citu. Stejně jako Shaftesbury bude však Kant klást důraz na nutnou kultivaci naší schopnosti entuziasmus vnímat.

Kultivace entuziasmu je pro Lyotarda uzavřeným projektem, který selhal. Tento závěr jej přivede k přehodnocení Kantovy filozofie, které ústí do toho, co jsme nazvali jeho materialismem. Oživují se tím problémy, které se snažil Kant jednou provždy vyřešit podřazením osvobozené obrazotvornosti pod jurisdikci rozumu. U sentimentalistů i u Lyotarda odhalíme společné přesvědčení, že afekty jsou prostředkem překonání omezeného horizontu lidského racionálního poznání. Ať už estetický entuziasmus slouží k potvrzení boží prozřetelnosti (Shaftesbury), jako prostředek dosažení rousseauovské republiky citu (de Stäel), či jako signál neuchopitelné přítomnosti Jiného (Lyotard), vždy vkládá do estetické zkušenosti transcendenci, která jí dodává eticko-náboženský, případně politický rozměr. Protože je však tato estetická zkušenost definovaná jako excesivně smyslová, rozum nad ní nemá kontrolu. Takto si může nárokovat autonomnost vůči lidské vůli a přesto (či spíše právě proto) si zachovat vysoce morální hodnotu.

To, co zásadním způsobem odlišuje Lyotarda od Shaftesburyho i Kanta, je skepse vůči možné roli kultury. Kultura pro Lyotarda v současnosti znamená hegemonii ekonomického žánru a na svůj úkol kultivovat naši schopnost vnímat ideje v podstatě rezignovala. Kultura dnes znamená jen směnu informací podle logiky trhu. Jedním z posledních, ne-li posledním místem vzdorujícím této kultuře, je umění, které navazuje na odkaz avantgard a snaží se zachytit to, co nelze přetavit do informace. Můžeme v umění zachytit záblesk, citový šok, ale opět to nezáleží na naší vůli. Stáváme se pasivní obětí komunikace, která nás ignoruje, jsme jen nevědomým médiem ne-lidské komunikace afektů.

Lyotardova entuziastická estetika připisuje lidské afektivitě pozitivní etický či politický rozměr, přičemž zároveň upírá lidské vůli jakoukoli možnost tento rozměr ovlivňovat. Vkládá tak sociální působivost uměleckých děl do rukou sil člověkem

nenahlédnutelných. Lyotard sám si uvědomuje, že umění je neustále ohrožované schopností trhu parazitovat na uměleckém experimentu. Nutno dodat, že mu to entuziasmus sám usnadňuje. Už Kant upozorňoval, že není-li afekt spojený s ideou dobra, je slepý. Jeho slepota je slepotou Lyotardova nevinného vnitřního oka. Lyotard se často dovolává dětskosti jako ještě nezkolonizované nevinnosti. Nezkolonizované, ale rozhodně kolonizovatelné. Dětská nevinnost se může snadno obrátit v extrémní krutost. To proto, že je snadno manipulovatelná. Lyotard před touto manipulací varuje, ale jeho strategie rezistence je strategií notně neuspokojivou. Říká nám, že nejúspěšněji se proti nadvládě homogenizujícího pojmu postavíme tak, že vložíme veškerou víru v sílu emoce a že její síla bude zárukou její heterogenity. Jinou záruku nemáme, protože jakkoli se pokoušet tuto emoci zachytit znamená křivdit jí. Tato záruka však není nikterak pevná. Lyotard moc dobře ví, že závrať z šoku, který uděluje afekt mysli, je velice podobná závratí z nekonečné nezměrnosti možností kapitálu. Kdyby Kant dnes psal *Kritiku soudnosti*, místo egyptských pyramid jako příkladu fenoménu vyvolávajícího vznešené pocity by klidně mohl použít mrakodrapy finančních center.

Entuziasmus se samozřejmě nespojuje s pyramidami či mrakodrapy, vyvolává ho neznázornitelná přítomnost absolutního, dotek hmoty, který nemá dějiny a stává se stejně esenciální pro estetickou zkušenost jako význačná forma pro Cliva Bella. Vykazuje se pasivitou ducha, který se vydává napospas moci, o níž v kierkeggardovském „skoku víry“ doufá, že je nevinná. Osvícenští kritici varující před davovou mánií, ve které se entuziasmus zvláště snadno šíří, míří právě tímto směrem. Jedinou jistotou božského původu entuziasmu je jeho síla. Nebylo by zas tak těžké dokázat, že tato argumentace osvícenců byla sama politicky motivovaná. O to tu však nejde. Nedokáže-li Lyotard uspokojivě rozlišit mezi entuziasmem a slepým afektem, pak je to proto, že podobně jako bellovský formalismus vkládá příliš velká očekávání do lidské smyslovosti.

Nechceme tvrdit, že silné emoce nepatří do umění. Nejde o to cenzurovat lidskou

smyslovost či potlačovat jakýkoli její excesivní projev (jak si to přáli mnozí osvícenci). Naopak, jde o to přiznat umění a jeho prostředkům moc, kterou skutečně disponuje. Značná politická zodpovědnost, kterou Lyotard uvaluje na umění, se ve skutečnosti ukazuje jako příliš skromná, protože vnímá možnosti umění velice omezeně. Říká umělcovi: otevři se vyvstávání okamžiku a zkus ho zaznamenat. Jak ale ukázal Rancière, tato situace má svou historickou konfiguraci vztahu myšlení a cítění. Lyotard je teoretik toho, čemu říká Rancière arcipodobnost. Umělecké dílo, osvobozené od *mimésis* i od artificiality symbolického jazyka, má status Turínského plátna, je nejbezprostřednějším otiskem Věci. Je němým svědkem transcendence, ale jeho němota je zdvojená. Je to němá tupost smyslovosti, do které je vepsaná transcendence. Abychom ji jako takovou chápali, musíme ji tak i myslet. Afekt samotný je možná opravdu bezčasý, ale až jeho (historické) souvislosti jej umožňují číst jako estetickou extázi.

Bibliografie

Aristotelés (1997). *Etika Níkomachova*. Praha: Rezek.

_ (1999). *Politika I*. Praha: OIKOYMENH.

Auerbach, Erich. Vico and Aesthetic Historism. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 8(2), 110-118.

Augustinus, Aurelius (1999). *Vyznání*. Praha: Kalich (reprint 1926).

„B” [Jean-Louis de Cahusac] (1751-65). Enthousiasme. In Denis Diderot & Jean Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (5:719-722).

Bell, Clive (1914). *Art*. New York: Frederick A. Stokes.

Burke, Edmund (2002) *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. In Edmund Burke, *The Works of the Right Honourable Edmund Burke, Vol. I*. Project Gutenberg eBook (podle vydání London: John C. Nimmo, 1887). Načteno 30. července 2007 z http://www.gutenberg.org/files/15043/15043-h/15043-h.htm#A_PHILOSOPHICAL_INQUIRY.

_ (1999). *Reflections on the Revolution in France (Select Works of Edmund Burke vol. II)*. Indianapolis: Liberty Fund.

Casaubon, Meric (1656). *Treatise concerning Enthousiasme, as It is an Effect of Nature: but*

is mistaken by many for either Divine Inspiration, or Diabolical Possession. Second edition: revised, and enlarged. London: Roger Daniel.

Clark, Jonathan P. (1990). Beyond Rhym or Reason. Fanaticism and the Transference of Interpretative Paradigms from the 17th-Century Orthodoxy to the Aesthetics of Enlightenment. *MLN*, 105(3), 563-582.

Clark, T. J. (1974). *The Absolute Bourgeois. Artists and Politics in France 1848-1851.* London: Thames and Hudson.

Donnelly, Phillip J. (2005). Enthusiastic Poetry and Rationalized Christianity. The Poetic Theory of John Dennis. *Christianity and Literature*, 54(2), 235-264.

Dodds, E. R (2000). *Řekové a iracionálno.* Praha: OIKOYMENH.

Eagleton, Terry (1990). *The Ideology of the Aesthetic.* Oxford: Basil Blackwell.

Fischerová, Sylva & Starý, Jiří (Eds.) (2006). *Původ poezie. Proměny poetické inspirace v evropských a mimoevropských kulturách.* Praha: Argo.

Freud, Sigmund (2002). *Spisy z let 1913-17 (Sebrané spisy Sigmunda Freuda X.).* Praha: Psychoanalytické nakladatelství.

Glauser, Richard & Savile, Anthony (2002). Aesthetic Experience in Shaftesbury I, II. *Aristotelian Society Supplementary Volume*. LXXVI, 25-74.

Greenberg, Clement (1965). Modernist Painting. (Původně Art and Literature 4). Načteno

20. června 2007 z <http://www.sharecom.ca/greenberg/modernism.html>.

Graeser, Andreas (2000). *Řecká filosofie klasického období*. Praha: OIKOYMENH.

Guyer, Paul (2005). The Symbols of Freedom in Kant's Aesthetics. In Paul Guyer, *Values of Beauty: Historical Essays in Aesthetics*. New York: Cambridge University Press, 222-241.

Hegel, G. W. F. (1966). *Estetika I*. Praha: Odeon.

Heyd, Michael (1981). The Reaction to Enthusiasm in the 17th Century: Towards an Integrative Approach. *The Journal of Modern History*, 53(2), 258-280.

Hobbes, Thomas (1909). *Leviathan*. Oxford: Clarendon Press. Ke stažení http://oll.libertyfund.org/EBooks/Hobbes_0161.pdf

Kames, Henry Home, lord (2005). *Elements of Criticism (Ed. Peter Jones) Vol. 1*. Indianapolis: Liberty Fund.

Kant, Immanuel (2001). *Kritika čistého rozumu*. Praha: OIKOYMENH.

_ (1975). *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon.

_ (1991). The Contest of Faculties. In Hans Reiss (Ed.), *Kant: Political Writings*. Cambridge: Cambridge University Press, 176-191.

Karásek, Jindřich (2004). *Kantova analogie estetické zkušenosti : systematická a*

argumentačně analytická studie ke Kantově estetice. Praha: Filosofia.

Klein, Lawrence E. & La Vopa, Anthony J. (Eds.). (1998/99). *Huntington Library Quarterly*, 60(1,2: *Enthusiasm and Enlightenment in Europe, 1650-1850*).

Citované články:

Pocock, J. G. A. (1998/99). *Enthusiasm: The Antiself of Enlightenment*, 7-28.

Goldstein, Jan (1998/99). *Enthusiasm or Imagination? Eighteenth-Century Smear Words in Comparative National Context*, 29-49.

La Vopa, Anthony J. (1998/99). *The Philosopher and the Schwärmer: On the Career of a German Epithet from Luther to Kant*, 85-115.

Fenves, Peter (1998/99). *The Scale of Enthusiasm*, 117-152.

Klein, Lawrence E. (1998/99). *Sociability, Solitude, and Enthusiasm*, 153-177.

Lichtenstein, Jacqueline (1989). *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*. Paris: Flammarion.

Locke, John (1824). *Essay Concerning Human Understanding*. In *The Works of John Locke in Nine Volumes (Vol. II)*. London: Rivington. Ke stažení na http://oll.libertyfund.org/EBooks/Locke_0128.02.pdf.

Lyotard, Jean-François (1988b). *Heidegger et les „juifs“*. Paris: Galilée.

_ (1997). *Hrobka intelektuála*. In *Hrobka intelektuála a jiné články*. Bratislava: Archa.

_ (1986). *L'enthousiasme. La critique kantienne de l'histoire*. Paris: Éditions Galilée.

_ (1988a). *L'Inhumain. Causeries sur le temps*. Paris: Galilée.

_ (1994). *Lessons on the Analytic of the Sublime*. Stanford: Stanford University Press.

_ (2000). *Misère de la philosophie*. Paris: Galilée.

_ (2002). *Návrat a jiné eseje*. Praha: Hermann a synové.

_ (1993). *O postmodernismu*. (Ed. Jiří Pechar) Praha: Filozofický ústav AV ČR.

_ (2001). *Putování a jiné eseje*. Praha: Hermann a synové.

_ (1998). *Rozepře*. Praha: Filosofia.

Murray, Penelope (1981). Poetic Inspiration in Early Greece. *The Journal of Hellenic Studies*, 101, 87-100.

Platón (2003). *Spisy I-V*. Praha: OIKOYMENH.

Rancière, Jacques (2003). *Le destin des images*. Paris: La Fabrique.

_ (2001). *L'inconscient esthétique*. Paris: Galilée.

Reddy, William M. (2000). Sentimentalism and Its Erasure: The Role of Emotions in the Era of the French Revolution. *The Journal of Modern History*, 72/1, 109-152.

Shaftesbury, Anthony, Third Earl of (2001). *Characteristicks of*

Men, Manners, Opinions, Times. Indianapolis: Liberty Fund. Vol I-III. (podle 6. vydání 1737-38)

Stäel-Holstein, Mme la baronne de (1871). *Oeuvres complètes II*. Paris: Firmin Didot Frères.

Steffan, Truman Guy (1941). The Social Argument Against Enthusiasm, 1650-1660. *Studies in English*, 21, 39-63.

Stolnitz, Jerome (1961b). „Beauty”. Some Stages in the History of an Idea. *Journal of the History of Ideas*, 22(2), 185-204.

_ (1961). On the Significance of Lord Shaftesbury in Modern Aesthetic Theory. *Philosophical Quarterly*, 11(43), 97-114.

Townsend, Dabney (1982). Shaftesbury's Aesthetic Theory. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 41(2), 205-213.

Tuveson, Ernest (1947/48). The Origins of the „Moral Sense”. *Huntington Library Quarterly*, 11, 241-259.

Viotle, Robert B. (1955). Shaftesbury's Moral Sense. *Studies in Philology*, 52, 17-38.

Williamson, George (1930). The Restoration Revolt Against Enthusiasm. *Studies in Philology*, 30, 571-603.

Zupančič, Alenka (2005). Enthusiasm, Anxiety, and the Event. *Parallax*, 11(4), 31-45.

Resumé

Cílem této diplomové práce je kriticky vypracovat pojem entuziasmu v jeho estetických souvislostech a ukázat na jeho přetrvávající vliv v současné estetice, především v díle Jean-Françoise Lyotarda. Entuziastická estetika vysvětluje estetickou zkušenost jako silný smyslový prožitek, který nepřipouští participaci intelektu. Síla prožitku je důkazem ne-lidského zdroje zkušenosti; zdroje, který transcenduje možnosti lidského myšlení, ať už je nazýván Bohem, Jiným, Věcí či Hmotou. Jelikož se subjekt ocitá v pasivní roli nevědomého příjemce této síly, nemůže se ani nijak aktivně podílet na estetické recepci. Takové pojetí estetické zkušenosti však je především politicky velice nebezpečné, protože subjekt se při estetickém prožitku vzdává plně síle, jejíž zdroj nemůže nahlédnout, ve víře, že smyslová extáze, kterou o sobě tato síla dává vědět, je důkazem jejího „božského“ původu.

Summary

The aim of this thesis is to critically examine the notion of enthusiasm as an aesthetic concept and to prove its persisting impact on contemporary aesthetic theory, especially on the work of Jean-François Lyotard. Enthusiastic aesthetics explains aesthetic experience as a strong sensuous experience, which admits of no intellectual participation. The power of the experience is the proof of its non-human source; a source that transcends the scope of human understanding, whether it be called God, the Other, the Thing, or Matter. Because of his/her passive role of an unconscious recipient of this power, the subject cannot actively participate in the actual aesthetic reception. Such a treatment of the aesthetic experience is perilous (especially from a political point of view) because the subject completely succumbs to a power the source of which he/she cannot grasp, hoping that the sensuous ecstasy, which is the symptom of that power, is a proof of its “divine” origin.

Obsah

Úvod	3
I. Kantovský entuziasmus a Lyotardova estetika	9
Kant	9
Lyotard.....	15
II. Estetika a politika	44
Úděl avantgardy.....	44
Rancièrova kritika Lyotarda	48
III. Entuziastická estetika	69
Platónský odkaz.....	69
Osvícenská kritika a reakce sentimentalismu.....	77
Závěr.....	94
Bibliografie.....	98
Resumé	105
Summary	105
Obsah.....	106