

Podivnější než podivné

Několik poznámek k teorii „zrcadla obzvláštního“ Vladimíra Boreckého

Ondřej Dadejík

Univerzita Karlova

ondrej.dadejik@ff.cuni.cz

STRANGER THAN STRANGE: SOME NOTES ON VLADIMÍR BORECKÝ'S THEORY OF THE “MIRROR OF THE OBSCURE”

The article's central theme is Vladimír Borecký's “theory of the obscure,” which is viewed and interpreted from several points of view. Firstly, it is compared from the point of view of philosophical pragmatism, especially from the search for continuity overcoming the dualism of art and life. Secondly, the attention is focused on the dual character of mirroring in Borecký's key concept. Subsequently, the network of standards, norms, and criteria that a rational critical debate about the meaning and value of the work of these extraordinary figures always presupposes is described. Finally, the author conceptualizes the nature of “strange works” in terms of one of the contemporary definitions of art, the American philosopher Alva Noë's concept of artworks as “strange tools.”

KLÍČOVÁ SLOVA:

Vladimír Borecký — Alva Noë — mašibl — teorie obzvláštního — mimoumělecké estetické — pragmatismus — standard — podivné nástroje

Vladimír Borecký — Alva Noë — “mašibl” — theory of the obscure — non-artistic aesthetic — pragmatism — standard — strange tools

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2023.1.5>

Zrcadlení obzvláštního není jen název jedné z knih Vladimíra Boreckého, jedná se rovněž o jím zavedený termín, jenž mu umožnil citlivým způsobem uchopit zvláštní fenomén na první pohled bizarních, směšných či absurdních výtvorů, jejichž autoři zůstávají za okrajem seriózního vědění i umělecké tvorby. V následující úvaze bych rád zasadil tento ústřední pojem do kontextu, v němž se, jak doufám, ještě více zvýrazní jeho využitelnost, a to zejména pro zkoumání dříve spíše opomíjené oblasti těch estetických jevů, které se nacházejí mimo svět umění, ať už se jedná krásu přírody, nebo o nejruznější neprivilegované projevy lidské tvořivosti.

Nejprve za tímto účelem načrtnu myšlenkově spřízněnou perspektivu filozofického pragmatismu, přesněji řečeno jeho snahu o hledání kontinuit tam, kde máme tendenci vidět jasné a nepřekročitelné bariéry. Domnívám se, že teoretická pozornost věnovaná mimouměleckým a nevědeckým mašiblovským výtvorům zajímavým způsobem pomáhá pochopit původní zdroje a povahu vážené a úctyhodné umělecké



činnosti i kritického poznání, ať už máme na mysli filozofii, či vědu. Dále se zaměřím na dvojí charakter zrcadlení, který je v Boreckého ústředním pojmu obsažen, a následně se pokusím jemněji rozlišit síť standardů, norem a kritérií, kterou racionální kritická rozprava o významu a hodnotě tvorby obzvláštníků předpokládá. Na závěr bych rád nahlédl povahu tvorby i recepce těchto děl z hlediska jedné ze současných definic umění, která též pro objasnění smyslu umělecké tvorby využívá aspekty ozvláštnění a podivnosti, tj. z hlediska koncepce uměleckých děl jakožto *podivných nástrojů* amerického filozofa Alvy Noëho. Mám za to, že touto cestou je možné nejen potvrdit a rozvést některé myšlenky Vladimíra Boreckého, ale také poskytnout Noëho pojetí dílčí korektiv.

MAŠÍBL NA CESTĚ OKLIKOU

V první větě své knihy věnované filozofii umění (*Umění jako zkušenost*, 1934) označuje zakladatel filozofického pragmatismu John Dewey, že se existence uměleckých děl stala překážkou teorie o uměleckých dílech. Co chtěl tímto paradoxním tvrzením Dewey říci? Na čem jiném lze vystavět teorii o uměleckých dílech než na nich samotných? Jeho úmyslem bylo ve třicátých letech minulého století upozornit své čtenáře na dle jeho názoru neblahý fakt, že jsme si zvykli ztotožňovat umělecká díla s objekty, které existují stranou, nezávisle na naší zkušenosti. S objekty, které se nacházejí za zdmi galerií a muzeí. Celým svým úsilím pak chtěl prokázat, že prapůvod umění se nachází v procesech každodenního života a že bez znovuoobnovení vztahu mezi tvořivostí uzamčenou v často obtížně přístupném světě umění a světem našich běžných radostí a strastí budou oba světy, pokud jde o jejich tvořivý potenciál, chřadnout, neboť se z tohoto hlediska navzájem vyžadují.

Jak v takové situaci postupovat? Deweyho odpověď může dodnes budit jisté rozpaky. Abychom dospěli k funkční a adekvátní teorii umění, tvrdil tento filozof, musíme podniknout jistou okliku. Je nezbytné, píše, na umělecká díla na chvíli zapomenout, „odvrátit [naš pohled] stranou a přijmout za své východisko obyčejné síly a podmínky naší zkušenosti, které běžně nepovažujeme za estetické“.¹ Překážkou adekvátní teorii o uměleckých dílech bylo v jeho očích tzv. „kompartimentální pojetí umění“, tzn. pojetí, které dopředu počítá s oddělenými světy lidských činností a jim příslušejících institucí. Pokud budeme na náš svět nahlížet tímto způsobem, způsobem, který dopředu a přísně odděluje oblast vědy, umění a filozofie mezi sebou a především od oblasti běžného života, snadno nás takový přístup svede k náhledu chápat tyto světy jako výsostně vybavené určitou kompetencí (např. poznáním či kreativitou), zatímco oblast běžného, každodenního života budeme pojímat jako těchto kompetencí a kvalit zcela zbavenou. Připočteme-li k tomu dokonalost uměleckých výtvorů a „prestiž, kterou získaly díky dlouhým věkům neotřesitelného obdivu,“² jak píše Dewey, vztyčujeme tím bariéru mezi světem umění a naším každodenně žitým světem. Bariéru, která zabraňuje nejen svěžímu vhledu, ale též umrtvuje funkčnost umění jako takového, neboť umění, ohrazeno touto zdí, se uzavírá stále více do sebe

1 Dewey 1934, s. 4.

2 Tamtéž.



a snadno se stává pouhou insignií přínařezitosti k té vrstvě společnosti, která má dost prostředků a dost času za tuto bariéru proniknout.

„Umění se dělá tak dlouho něčím vzácným, až se stane skutečně vzácným,“ píše v podobném duchu zhruba dvě desetiletí před Deweym, uprostřed Evropy, Josef Čapek.³ Stane se něčím, opět Čapkovými slovy, „vznášeřícím se blahosklonně nahoře nad syrovým životem, [...] zlatým květem, který musí být roubován na naše hrubé potřeby a hrubé nářadí,“ či dokonce „luxem a zvláštní odměnou jednotlivcova krasocitu, něčím, co je navrch té hrubé všednosti“.⁴ Avšak zlaté květy roubované na hrubé potřeby a nářadí odpadávají, nedrží a v posledku hynou, stejně jako se v takovém případě nemění hrubost a bezútěšnost běžného žití.

Jak se vyvarovat těchto konců? Čapek i Dewey zaměřili svou pozornost do širého a opomíjeného světa obyčejných sil a podmínek naší zkušenosti. Rejstřík je široký a sahá od našich drobných praktických činností, skromných a ještě skromnějších umění, až po nejrůznější projevy lidové tvořivosti, kam nepochybně patří i fenomén, kterému Vladimír Borecký věnoval systematickou pozornost. Jeho zaměření lze, přinejmenším v jeho důsledcích, chápat jako okliku, podobnou té, o níž mluvil John Dewey. Okliku, na které můžeme objevit zdroje té samé síly, která dala vzniknout dokonalým výtvorům vysokého umění i zářakům moderní vědy.

Tyto vážené oblasti se však — z různých historických a ekonomických příčin — oddělily od základny běžného života a nám se zdá, píše v souvislosti s uměním Dewey, jako by se jednalo o nedostupné vrcholky hor, tyčící se vysoko nad mraky, vysoko a daleko od našich životů. Naopak mašiblové čili obzvláštníci pocházejí z našeho světa, pohybují se mezi námi, nechráněni institucionalizovanou tolerancí vůči překračování pravidel, charakteristickou pro svět umění, ani všeobecně projevovanou úctou vůči — z běžného hlediska také nesrozumitelným — činností vědců a filozofů.

Zasadíme-li fenomén mašiblu bez předsudků do širší oblasti mimouměleckých jevů, či dokonce budeme-li jeho reflexi chápat jako součást onoho deweyovského oblouku, můžeme si uvědomit na jedné straně skrytou, nepodbízivou potenciální výjimečnost všech mimouměleckých estetických jevů. Na straně druhé lze v těchto podivných objektech rozpoznat jeden z projevů Deweyho „umění ve stavu zrodu“ (*art in germ*), a tedy příležitost ke svěží, osvětlující zkušenosti.⁵ Jsme zvyklí chodit na výstavy do galerií, na vernisáže a koncerty, avšak, jak víme, každý zvyk otupuje. Odcházíme-li, jak psal Josef Čapek, z některých výstav „sklíčení lživostí uměleckého zboží, spoutání pesimismem a otrávení nelíčenou nudou“,⁶ mohou nám právě mimoumělecké estetické jevy a mezi nimi i výtvoř obzvláštníků připomenout pozitivní nahodilostí svého výskytu to, co se například ze světa umění vinou zvyku, snahy o naplnění cizích očekávání, úsilím o vyhovění společenským konvencím či všudypřítomnou komodifikací postupně vytrácí: schopnost účinně, protože překvapivě spatřit nás samotné.

3 Čapek 1962, s. 76.

4 Tamtéž, s. 76, 94.

5 Dewey 1934, s. 24.

6 Čapek 1962, s. 64.



DVOJÍ ZRCADLENÍ OBZVLÁŠTNÍHO

Vladimír Borecký neposkytuje přísnou, rigidní definici termínu mašíbl či obzvláštník, a nečiní tak z dobrých důvodů. Poskytuje základní, velmi široké vymezení a význam takto určeného pojmu komentuje a rozvíjí v pojednáních o jeho jednotlivých a vždy jedinečných případech. Fenomén, který je těmito pojmy popisován, se totiž do značné míry vzpírá systematizaci a je třeba v tomto ohledu postupovat velmi citlivě.

Podívejme se nejdříve na způsob, jakým Borecký tomuto pojmu v onom nejzákladnějším pojetí rozumí:

Pojmu obzvláštník je používáno k odlišení od tradovaného pojmu podivín (slov. *čudiak*, od divný, čudný), který je synonymem psychiatrického diagnostického termínu psychopat a nese v sobě implicitně pejorativní hodnocení. V obzvláštníkovi necítíme jen uchýlenou zvláštnost podivína, ale i kreativní ozvláštnění pohledu na svět, který všední a každodenní schémata zakrývají. Termín mašíbl vznikl spontánně v prostředí odborných vědeckých pracovišť jako charakteristika děl nerespektujících běžná vědecká kritéria, a tudíž nezařaditelných. První šanon s nápisem *Mašíbl* (magoři, šilenci, blbi) byl pro svou zdánlivě necitlivou a neuctivou dikci shromážděn citlivým a pečlivým sběratelem, který chtěl uchránit významné výtvary před zničením a zkázou, neboť jinak by je čekal nemilosrdný osud na dně odpadkových košů, popelnic a ve skartačních lisech sběrných surovin. Mašíbl je tedy specificky česká zkratka pro oblast neexaktních věd, naivních vědeckých a technických koncepcí a výtvorů, tzv. *brikoláží*, kam je možno zařadit i díla z oblasti slovesného a výtvarného umění nebo z architektury.⁷

Zřetelná je Boreckého snaha vyvarovat se v přístupu k mašíblu obecnému sklonu novověké racionality vylučovat ze svého zřetele vše, co ji jakožto iracionální, nezařaditelné, ohrožuje, byť nezáměrně. Ačkoli se může zdát taková obava v případě mašíblu přehnaná, jeho projevy nenásilně zpochybňují sebejistou autoritu vysokého umění i vysokého poznání. Zvnějšku zesměšňují jejich ctnosti, nabízejí jim nevyžádanou příležitost, v níž by bylo možné zahlédnout karikaturu jich samotných a s ní i možnost nazření vlastních hranic a omezení. Borecký proto zařazuje tyto výtvary mezi transdisciplinárně se vyskytující projevy kreativity čili *ludismy*, které „jako by, i když nezáměrně, právě tím, že jsou z velké kultury vyřazovány, vydávaly důležité svědectví o domyšlivosti oficiálního vědění a o omezenosti hodnocení uměleckých děl. Jako by jim nabízely kritický odraz v pokřiveném zrcadle.“⁸

Strach z překračování hranic přípustného, akceptovaného, jedním slovem normálního a následné odkázání této odchylky na pomezí duševní choroby je vlastně nejen našemu praktickému, ale především čistému, teoretickému rozumu. Borecký nezpochybňuje hranici mezi vědou a pseudovědou, mezi uměním a neuměním, jen je ochoten díky svému nedogmatickému, vstřícnému uchopení zkoumaného fenoménu naslouchat moudrosti, kterou přinášejí obzvláštníci, s posměchem vykázání mimo

7 Borecký 1999, s. 18–19.

8 Borecký 2005, s. 232.



posvátanou půdu vědeckých a uměleckých akademií. Nikoliv náhodou zaznamenává a oceňuje Vladimír Borecký podobnou citlivost u onoho akademika, který sice bez hlubší reflexe, ale přece jen postřehl jistou hodnotu podivných, absurdních a neuzitečných výtvorů a odmítl je vydat nadobro zkáze.

V čem ale tato hodnota spočívá, co nám nabízejí výtvoři obzvláštníků, neschopné vyhovět standardům kritických věd a umění? Co nabízejí samotnému kritickému poznání a uměleckou kritikou — příslovečným testem času — prověřenému umění? Na základě jakých standardů a norem odsuzujeme tuto tvorbu jakožto bezcennou a směšnou, a pokud jsme přesvědčeni, že tak činíme k vlastní škodě, na základě čeho bychom měli jejich hodnotu obhájit? Obejdeme se v případě obhajoby této hodnoty bez norem a kritérií, tedy pojiva, které drží pohromadě společenství, jež vytváříme?

Pokusím se v následujících částech podrobněji prozkoumat ne zcela zřetelnou síť norem, vzhledem k níž lze potvrdit pozitivní přínos této zdánlivě zcela zbytné, nikam nevedoucí tvorby. Ještě předtím bych však rád zdůraznil snadno opomenutelný, protože možná až příliš samozřejmý aspekt ústředního pojmu Vladimíra Boreckého.

„Zrcadlo obzvláštního“ lze totiž smysluplně vykládat dvojím způsobem. Na jedné straně se může jednat o zrcadlo, které svému okolí poskytují právě oni podivní, čudiaci a obzvláštníci, a obzvláštním je míněno to, *co* či *kdo* zrcadlí. V takovém případě chápeme situaci setkání s takovým výtvořem jakožto střet s čímsi, co je podivné, zvláštní, tak či onak jiné, než jsme my samotní. Na straně druhé může obzvláštní znamenat to, *co se zrcadlí*, co v zrcadlovém obraze zahlédneme, tedy náš vlastní odraz, jen zničehonic pokřivený a zbavený běžné samozřejmosti.

Teprve v tomto případě se pozitivně zcizujeme nám samotným a podivnost se stává nikoli rozlišujícím, nýbrž spojujícím momentem mezi námi a domnělými podivnými. Sami sobě se stáváme podivnými, což implicitně předpokládá sebereflexivní oblouk charakteristický pro ten druh vhledu, jenž je vlastní estetickému zakoušení. Mezi těmito dvěma významy není třeba volit, který z nich je správný. Je možné je chápat jako dvě komplementární fáze jednoho procesu, jako zvláštní, mírně riskantní druh poznání, který jsme si k naší vlastní škodě zvykli spojovat výhradně s uměním.⁹

OSAMOCENÝ KÁNON MAŠÍBLU

Felix Borecký zmiňuje ve své studii o estetické významnosti mašblu četné diskuse, jichž byl účasten a které se vedly o tom, kdo a co je a kdo a co není mašbl, kdo už ano a kdo ještě ne.¹⁰ Debaty, kterým položil základ svou teoretickou prací Vladimír Borecký a které velmi často nedospěly k souhlasnému, všemi akceptovanému závěru,

⁹ V tomto dvojím zrcadlení lze podle mého názoru hledat specifický případ poznání, které Paul Ricœur vztahuje primárně k uměleckým výtvorům a které označuje jako „militantní porozumění“ (*militant understanding*). Defnuje jej totiž přesně ve smyslu výše uvedeného dvojího zrcadlení, a to přihlášením se k jedné z tezí Nelsona Goodmana, podle níž skrze jazyky umění „přetváříme svět prostřednictvím díla a dílo prostřednictvím světa“ (Ricœur 1991, s. 117; Goodman 2007, s. 185–186).

¹⁰ Borecký 2021, s. 570.



nepochybně ukazují, jak dále píše Felix Borecký, že mašibl náleží mezi ty kategorie, jejichž případy není možné jednoduše podřadit pod jednoznačné pojmy, a tudíž stále podněcují ke komplexnějšímu promyšlení a reflexi.¹¹ Tato skutečnost není jen dokladem zajímavosti samotného pojmu. Je také rezonancí mnohem hlubšího vztahu, který má fenomén, jenž je jím označován, k jedné ze základních filozofických diskusí formujících dějiny moderní, novověké estetiky a filozofie umění.

Spor o to, zda je něco případem podřaditelným pod daný pojem, či nikoliv, totiž implikuje předpoklad společně sdíleného kritického standardu, byť tento ještě není, a dokonce v posledku ani nemusí být ustaven, tzn. přijat členy daného oboru rozpravy. Samotný spor a v něm přítomný nárok na souhlas druhého, řečeno Kantovými slovy, jsou dokladem našeho přesvědčení, že to, zda něco je, či není mašibl, není jen vyjádřením naší osobní preference či vkusu, nýbrž objektivní, či alespoň všeobecně sdílenou a sdělitelnou vlastností takto označovaného předmětu.

Jak ale přesvědčivě dokládá Felix Borecký, mašibl není dobrou či špatnou poezií, dobrou či špatnou vědou, dobrou či špatnou historií, dobrou či špatnou medicínou.¹² Posouzení dobrých či špatných případů spadajících do těchto institucionalizovaných disciplín se opírá o možnost zařadit posuzované do proměnlivého, avšak v této proměnlivosti přece jen jistou stabilitu zachovávajícího systému kritérií, norem a standardů, který spoluvytváří svět umění či vědy. Výtvoři obzvláštníků nás však zpravidla ani nenapadne považovat za kandidáty dobré či špatné vědy, dobrého či špatného umění. Vystává tedy otázka, na základě jakého standardu či jakých standardů a norem předpokládáme objektivní či intersubjektivně obhajitelnou, naše individuální preference přesahující hodnotu mašiblovské tvorby. Vůči kterým normám, kritériím a pravidlům se z výsledků této na první pohled zcela zbytečné, marné a pro některé směšné tvorby stává cosi hodnotného z hlediska nás jakožto členů vrstevnatého společenství norem?

V úvahách nad významem a hodnotou této obzvláštní tvorby rozpoznávám tři druhy norem, vzhledem k nimž se jeví tento fenomén významný, chcete-li funkční, a které je schopen svým způsobem potvrzovat, překračovat, zpochybňovat, činit nesamozřejmými, jedním slovem „zrcadlit“.

Zaprvé, není pochyb o tom, že mašibl zůstává mimouměleckým a mimovědeckým zjevem. Jelikož obzvláštník nevytváří své následovníky ani své předchůdce, zdá se být zaujat sám sebou, zůstává zajímavým a dojemným způsobem osamocen.¹³ Na druhé straně recipient naráží na potíže s využitím své obeznámenosti se světem umění či filozofie, což se obvykle nestává, pokud se věnuje neproblematicky zařaditelnému uměleckému či vědeckému dílu. Musí, jak píše Felix Borecký, více spoléhat na sebe, na vlastní intuici. Může těžit „z různorodých oblastí najednou a jeho výběr je sponzánnější, než při hodnocení vážné vědy či ušlechtilého umění“.¹⁴ Tento charakter

11 Tamtéž.

12 Tamtéž, s. 592.

13 Je na druhou stranu třeba přiznat, že navzdory svému osamocení a izolovanosti zůstávají obzvláštníci součástí kultury, z níž vzešli a nadále vycházejí, mohou se s ní nacházet v zajímavém dialogu, a jak se pokouším nadále ukázat prostřednictvím kritického čtení myšlenek Alvy Noëho, mohou pro ni být užitečným zdrojem sebereflexe.

14 Tamtéž, s. 588.

recepce tvorby obzvláštníků lze chápat jako výhodu i jako břemeno, a proto bude vždy záležet na míře otevřenosti či neupjatosti toho, kdo vnímá.

Dobrodružnější povahy citlivé vůči absurditě okolní existence zrcadlí se v mašiblovské tvorbě nepochybně ocení nahodilost a překvapivost vzhledu nalézaného v tomto druhu tvoření. Ve srovnání s ní nás institucionalizovaná pole produkce činí příliš předpřipravenými, příliš zkušenými. Zvyšující se požadavek šokující originality se může paradoxně stát očekávanou a v čapkovském smyslu nudnou povinností jak na straně umělecké tvorby, tak na straně její recepce. Oproti tomu obzvláštník nesvázaný nároky aktuálních trendů a tendencí, na hony vzdálen světu oficiálních vernisáží a recenzí, tvoří, jak se mu zamane. Jeho tvorba je v mnohem větším, protože spontánnějším a méně izolovaném kontaktu s mimouměleckým okolím. Mezi prostoduchými banalitami pak mohou některé výsledky jeho snah zazářit o to překvapivěji.

Felix Borecký nabízí funkční srovnání mašiblu s metaforou.¹⁵ Stejně jako ona poskytují i díla obzvláštníků příležitost k sémantické inovaci a novému způsobu vidění. Oživující účín metafory i mašiblu však nelze redukovat jen na zrcadlení nevyužitých či nových jazykových možností. Mnohé metafory a některé mašiblovské inovace totiž nic nevnalézají, nerozšiřují a neproměňují významové pole užitých doslovných výrazů, ale naopak říkají cosi přespříliš banálního, ovšem způsobem, který vede recipienta k malým objevům a připomenutím, k oživení již zautomatizovaného užívání slov.

Například *jablkové svinstvo* profesora Jakuba Hrona, pro Vladimíra Boreckého prototypického obzvláštníka,¹⁶ je skutečně projevem nevšední poetické hravosti. Tento neologismus měl být podle Hrona lepším označením jablečného závinu čili štrúdlu. Povšimněme si, že novotvar je vytvořen vzhledem ke gramatickým pravidlům naprosto řádně, tak jako se závin zavinuje, svinstvo se svinuje. Nicméně, použití alternativního výrazu rovněž etymologicky založeného v operaci vinutí, umožňuje dramatickou hodnotovou kolizi s totožným výrazem označujícím prasárnu. Napětí vytvořené hodnotovým přepólováním pak spontánně oživuje původní smysl označení oblíbeného pokrmu, přesněji řečeno jeho odvození od způsobu, jímž se závin neboli „svinstvo“ vyrábí. Tedy význam, který se z běžného používání slova závin automatizací takřka vytratil.

Americký filozof Stanley Cavell píše, že pokud máme pocit, že to, co metafora říká, je pravdivé či nepravdivé, je to vždy nespoutaně, bláznivě pravdivé či nepravdivé, „myticky, magicky či primitivně pravdivé“.¹⁷ Obdobně projevy mašiblu nejsou pouze chybné, inovativní či neinovativní z hlediska etablovaných vývojových linií umění a věd, ony jsou bláznivě, myticky či primitivně pravdivé, nepravdivé, inovativní či neinovativní. Ze seriózního, „standardního“ posouzení jsou vyloučeny předem a je pro ně třeba vytvořit zvláštní kategorii, příznačně ztělesněnou oním tradovaným šanonem v Archeologickém ústavu Akademie věd. Přesto se domnívám, že je nelze ze vztahu k normám, kritériím a pravidlům oněch etablovaných institucionalizovaných věd a umění zcela vyvázat. Příšly by totiž o významnou část svého účínu.

15 Tamtéž, s. 581.

16 Borecký 1999, s. 9–21, 10.

17 Cavell 1976, s. 80.



Tímto se dostáváme k druhému typu kritérií, norem a standardů, bez nichž by mašibl objektivně nebyl tím, čím je, která jej — byť zvnějšku — spoluvymezují. Jak přesvědčivě ukazuje ve své studii Felix Borecký, mašiblovské počiny účinně narušují stávající normy, zvyky a zautomatizované způsoby vnímání a v tom se blíží umění, ačkoliv do něj nikdy nevstoupí. Nejsou tedy posuzovány na pozadí kritérií a norem vlastních umění (či vědě).¹⁸ Nějakým způsobem se však musí k těmto normám a kritériím vztahovat, mají-li mimo jiné také těmto polím efektivně nastavovat zrcadlo. Co je totiž opakem mašiblu? ptá se v závěru své studie Felix Borecký.¹⁹ Není jím progresivní vědec, tvořivý filozof či invenční umělec, nýbrž strnulý, dogmatický, pole své disciplíny spíše byrokraticky udržující člen světa umění, filozofie či vědy.

K porozumění komplexnímu obrazu výsostných kulturních institucí, tvrdí oprávněně Felix Borecký, může být přínosné „seznamovat se s výtvary obzvláštníků, jež nastavují vysokým nárokům duchovních činností zrcadlo“.²⁰ Co totiž můžeme zahlédnout z hlediska těchto činností v zrcadle obzvláštního, tedy ve výtvorech mašiblu? Lze v něm spatřit to, co obvykle zůstává ve stínu mistrovství excelentních uměleckých výtvorů či objevů moderní vědy: povýšenou sebestřednost, byrokratickou dogmatickostí, utápění se v detailu, slepotu vůči všemu ostatnímu. To vše může odraz nastavený přehnanými, *ad absurdum* dovedenými výtvary mašiblu zrcadlit. Abychom však mohli tento zrcadlíci se obraz rozpoznat, musíme být nejprve s normami, standardy a kritérii umění a věd — pokud možno dobře — seznámeni. Bez jejich znalosti nerozpoznáme mašiblovskou excesivní, různým způsobem ohnutou, pokřivenou, avšak osobitou aplikaci těchto pravidel, metod a postupů, a tudíž se mineme i s hodnotou, kterou nám toto zrcadlo nabízí.

Třetí druh standardů, norem a kritérií, které porozumění tvorbě obzvláštních tvůrců předpokládá, se — možná překvapivě — vztahuje na ni samotnou. Stejně jako se mašibl neohlíží po tom, co se děje ve světě umění, neohlíží se zpravidla ani na tvorbu ostatních mašiblů. Je totiž věčným aspirantem vědy, filozofie či umění a není schopen svou *obzvláštní* identitu reflektovat, natož přijmout. Jeho výtvary jsou osamělé, fatálně izolované, a jak již bylo zdůrazněno, nezakládají žádnou posloupnost vývojových řad.

Pokud však Vladimír Borecký začíná své objevné pojednání „prototypem obzvláštníka“ — jmenovitě již zmíněného Jakuba Hrona Metánovského —, nastavuje nejen základní vymezení teoretického pojmu, ale volbou příslušných příkladů vytváří i výchozí mašiblovský kánon, vzhledem k němuž budou všechny další, minulé i budoucí případy mašiblu posuzovány. Nedogmaticky načrtává sice otevřené a korigovatelné, přesto zřejmé hranice toho, co je a není pro obzvláštní tvorbu (proto)typické a co nikoliv. A obdobně jako v umění se bude tento kánon a s ním spojená kritická rozprava pravděpodobně proměňovat a vyvíjet a vůbec nevdává, že bez valné pozornosti samotných tvůrců. Například kritéria, standardy a normy estetického oceňování přírody se také mění a vyvíjejí, aniž by to přírodu příliš zajímalo. Stejně jako se sběr lidových pohádek a písní také postupně formuje do uspořádané činnosti, v jejichž výsledcích lze rozeznat skvosty a pouhá opakování,

18 Borecký 2021, s. 594.

19 Tamtéž, s. 591.

20 Tamtéž, s. 595.

tedy přítomnost jistého kritického standardu, ovšem bez přímého vztahu k úsilí a intencím jejich anonymních tvůrců.

Bez předpokladu podivných, mašiblu vlastních norem či pravidel, navždy odsouzených nacházet se ve stavu zrodu, by nebyl možný další stupeň zobecnění, tzn. zábavná a rovněž nadále *otevřená* žánrová kategorizace na historizátory a dešifrátory, neologisty a neofáziky, přírodovědce, myslitele a reformátory.²¹ A především, vrátíme-li se na začátek této podkapitoly, nedávaly by smysl debaty o tom, kdo je a kdo není mašibl, kdo ještě ano a kdo již ne.

PODIVNĚJŠÍ NEŽ PODIVNÉ

Tvorba obzvláštníků, podivínů, outsiderů, kuriózních postav pohybujících se za okrajem etablovaných a vážených disciplín je nepochybně příležitostí k „zrcadlení obzvláštního“. Felix Borecký dokládá v této tvorbě přítomný moment *ozvláštňení*, pojmově uchopený v rámci ruské formální školy, stejně jako Mukařovským popsany zci-zující efekt v mašiblu přítomné estetické funkce. Obojí lze považovat za spojující moment obou základních oblastí estetična jako takového, tj. oblasti mimouměleckého estetična a estetična uměleckého. Obojí zároveň pomáhá rehabilitaci nejrůznějších instancí mimouměleckého estetična, po dlouhou dobu opomíjeného ve prospěch jeho uměleckých projevů. Toto zrovnoprávnění, týkající se nepochybně i mašiblovských děl, pak obloukem, či oklikou v Deweyho smyslu, pomáhá prolomit přílišnou izolovanost a elitářství, které se na základě staletí obdivu staly osudem umění.

Základní princip ozvláštňení, činný jak v mimouměleckých výtvorech mašiblu, tak v dílech dobrého umění, popisuje Felix Borecký následujícím způsobem: „Tam, kde dojde k narušení stávajících norem, zautomatizovaných způsobů vnímání, tam, kde se do očekávatelného průběhu vkrade nesourodá trhлина, tam ruku v ruce s ní často a účinně vstupuje estetično.“²² Pokusím se na závěr využít jedné ze zajímavých aktualizací myšlenky ozvláštňení, kterou předložil v posledních letech americký filozof Alva Noë ve svém pojetí uměleckých děl jakožto *podivných nástrojů* (*strange tools*).²³ Rád bych touto cestou nejen stručně potvrdil a rozvedl obzvláštňující povahu mašiblu, ale chtěl bych také prostřednictvím odkazu k výtvorům obzvláštníků poukázat na jednu z mezer Noëho jinak velmi zajímavého návrhu.

Noë chápe lidské bytosti jakožto fundamentálním způsobem tvořivé. Jako členy sebeorganizujících společenství, která vynalézáním stále nových technologií přetvářejí nejen své okolí, ale i sebe samotné. Úspěšně přijaté a až na rovinu naší biologické báze sestoupivší technologie však nutně přinášejí známé nebezpečí. Máme tendenci ztrácet sami sebe v úspěšně a dokonale fungujících technologiích, jichž jsme tvůrci, monotónnost zvyku pozvolna oslabuje onu vynalézavou schopnost, která stojí na počátku všech úspěšných vynálezů. Stáváme se, slovy Jana Mukařovského, spíše než

21 Vladimír Borecký zavedl tuto žánrovou typologii inspirovan podobnou kategorizací Andrého Blaviera v díle *Les fous littéraires* (Literární šílenci, 1982). Viz Borecký 1999, s. 19–20.

22 Borecký 2021, s. 585.

23 Noë 2015. Blížkost Noëho koncepce a termínu ozvláštňení ruského formalismu explicitně zmiňuje ve své recenzi *Podivných nástrojů* Casey Haskins. Viz Haskins 2016, s. 303–305.



pány strojů a technologií jejich otroky. Oslabujeme tím náš původně multifunkční vztah k nevyčerpatelnému světu kolem nás a snižujeme tak ve výsledku svou šanci na další budoucí úspěšné adaptace.²⁴

Naštěstí člověk jakožto „vynálezce od přírody“ (*designer by nature*) podle Noého vynalezl cosi, co mu pomáhá neustrnout v mechanismech úspěšně přijatých technologií, ať už se jedná o jazyk, písmo, metody zobrazování či internet. Vynalézá umění a filozofii jako podivné nástroje, jejichž účelem je vytvářet zvláštní, podivné příležitosti k znovuoobnovení našeho tvořivého potenciálu. Nástroje, které nám umožňují na základě střetu s nezařaditelnými, na první pohled nefunkčními předměty proměnit naši zvykem otupenou slepotu ve vidění, vidění více či vidění jinak.

Noě předpokládá existenci dvou úrovní. Na první úroveň klade běžné technologie ve smyslu všech uspořádaných a nás samé uspořádávajících činností. Na druhou úroveň je pak vyzvednuta dvojice umění a filozofie. Jedná se o dva druhy jednoho rodu, o činnosti, které nám umožňují pozitivně narušovat, přezkoumávat a rozvíjet postupně tuhnoucí, rutinně vykonávané činnosti první úrovně:

Na úrovni 1 máme činnosti jako mluvení, pohybování se, tančení, vytváření obrazů, zpívání atd. Definujícím rysem činností úrovně 1 je, že jsou základními, bezděčnými mody našeho uspořádávání. Jedná se o věci, které činíme podle přirozenosti či druhé přirozenosti. Je tomu tak, přestože mnohé činnosti na této úrovni — hovor, tančení, vytváření obrazů atd. — jsou sociálně sdílené a kulturně utvářené.

Ve shodě s tím na úrovni 2 máme odlišná umění: poezii a fikční literaturu, choreografii, malbu a fotografii, hudbu atd. Činnosti úrovně 2 si pohrávají s činnostmi úrovně 1 a přetvářejí je.²⁵

Podle Noého se vztahují poezie s fikční literaturou k běžnému užívání řeči a písma stejně, jako se má filozofie k našim každodenním způsobům argumentace. Obojí poskytuje ozvláštňující příležitost, která různým, na první úrovni nesmyslným a podivným způsobem vytrhává běžně užívané technologie z jejich fungování. Obrací je, rozebírá, zase prapodivným způsobem skládá, vytváří jejich bizarní fúze a nové prototypy.²⁶

Podle Noého umělecká díla jakožto zvláštní nástroje zbavují obyčejné nástroje, které zcela prostoupily naši kulturní i biologickou bázi a splynuly s ní, jejich přirozeného zasazení. Deautomatizují je, vyjímají je z jejich kontextu a přesazují do jiných, a právě tímto je činí podivné. „Vytváříme divné nástroje, abychom zkoumali sami sebe,“ prohlašuje Noě.²⁷ Tyto záměrně vytvářené předměty jsou perverzí technologie, přitahují pozornost pro své záhadné nefungování či nadbytek zbytečného fungování. Pomáhají tak zrcadlit, vypůjčíme-li si termín Vladimíra Boreckého, způsoby a textury uspořádání, které začaly být pokládány za příliš samozřejmé.

„Mašibl vyráží dech,“ píše v blízkém smyslu Felix Borecký, „snaží se tvářit jako věda, historie, lékařství či poezie, ale k tomu, aby se vešel do příslušného žánru, mu

24 Mukařovský 2000, s. 50.

25 Noě 2015, s. 29.

26 Tamtéž, s. 98.

27 Tamtéž, s. 30.

něco až příliš znatelně chybí a něco v něm až příliš přebývá. Jedním slovem: ozvláštňuje.²⁸ V tomto účinu se velmi blíží umění a filozofii v Noého smyslu. Ozvláštňující energie vznikající při střetu s podivnými nástroji totiž i podle Noého vyvolává úžas a ten je typickou reakcí, při níž stěží popadáme dech. Ano, mašíbl jej pravděpodobně nevyvolává záměrně, to však na povaze tohoto účinu nic nemění, nehledě na notorické potíže s určením a rolí autorské intence, se kterými se teorie potýká přinejmenším posledním půlstoletím.

Mohu-li těchto několik poznámek k „teorii obzvláštního“ Vladimíra Borecké krátce shrnout, nebylo záměrem tohoto pojednání jednoduše povystrčit často křehká, izolovaná či zarážejícím způsobem banální díla obzvláštníků na piedestal Noého druhé úrovně. Tam, kam Noë vyzdvihl výlučně tandem uctívaných duchovních činností filozofie a umění. Mašíblvské výtvary by tím totiž ztratily své kouzlo a s ním i podstatnou část své přitažlivosti. Přitažlivosti, která významným dílem spočívá v příležitosti zahlédnout v jejich zrcadlení nejen tuhnoucí, zautomatizované zvyky ovládající mimoměleckou a mimofilozofickou, popřípadě mimovědeckou skutečnost, ale také suchopárnost, sebestřednost či povýšenost umění či filozofie. Mašíblvské výtvary jsou totiž ještě podivnější než Noého podivné nástroje a bylo by dobré, aby takové zůstaly.

LITERATURA:

- Blavier, André. *Les fous littéraires*. Paris: H. Veyrier, 1982.
- Borecký, Felix. „Mašíbl a estetika: Příspěvek k teorii ‚zrcadla obzvláštního‘ Vladimíra Boreckého“. In *Mosty a řeka: Sborník Jiřímu Michálkovi k 80. narozeninám*. Ed. Zuzana Daňková — Robert Kanócz. Červený Kostelec: Mervart, 2021, s. 569–596.
- Borecký, Vladimír. *Zrcadlo obzvláštního: Z našich mašíblů*. Praha: Hynek, 1999.
- Borecký, Vladimír. *Imaginace, hra a komika*. Praha: Triton, 2005.
- Cavell, Stanley. *Must We Mean What We Say? A Book of Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.
- Čapek, Josef. *Nejskromnější umění*. Praha: Československý spisovatel, 1962.
- Dewey, John. *Art as Experience*. London: George Allen & Unwin Ltd., 1934.
- Goodman, Nelson. *Jazyky umění: Nástin teorie symbolů*. Přel. Tomáš Kulka a kol. Praha: Academia, 2007.
- Haskins, Casey. „Noë, Alva: On Art and Human Nature“. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 74, 2016, č. 3, s. 303.
- Mukařovský, Jan. *Studie I*. Eds. Miroslav Červenka — Milan Jankovič. Brno: Host, 2000.
- Noë, Alva. *Strange Tools: On Art and Human Nature*. New York: Hill and Wang, 2015.
- Ricœur, Paul. *A Ricœur Reader: Reflection and Imagination*. Ed. Mario J. Valdés. Toronto: University of Toronto Press, 1991.

28 Borecký 2021, s. 581.