

Univerzita Karlova v Praze

Fakulta humanitních studií



Pojem krásy a vznešenosti v moderní a posthistorické dimenzi:

Estetika Immanuela Kanta a její odkaz ve filosofii umění

Arthura C. Danta

Bakalářská práce

Autorka: Karina Kottová

Vedoucí práce: doc. PhDr. Jiří Bystřický, CSc.

Kladno – Praha 2006



Prohlášení

Prohlašuji, že bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury a souhlasím s jejím eventuálním zveřejněním v tištěné nebo elektronické podobě.

V Praze dne

Podpis studentky.....

Poděkování

Ráda bych na tomto místě poděkovala především vedoucímu své bakalářské práce doc. PhDr. Jiřímu Bystřickému, CSc. za skvělé vedení, podnětné připomínky k přípravě i zpracování tématu a za dobré načasování jeho optimistických i pesimistických přístupů. Dále patří mé velké díky mé „Mam“ Mgr. Aleně Kottové za racionální i emocionální podporu. V neposlední řadě děkuji svým přátelům a kolegům, a to především Lindě Štegové, Dennisovi Gaidovi a Martinu Ježkovi za podporu a solidaritu.

Život je věrnost třeskatým krásám, někdy i za cenu vlastního života.

Bohumil Hrabal

Obsah

| | |
|---|--------|
| ÚVOD: KLASICKÁ ESTETIKA A URÁŽKA KRÁSY | [8] |
| IMMANUEL KANT: FORMALISTICKÝ KLASICISMUS KRÁSY A VZNEŠENOSTI | [12] |
| První modernista | [12] |
| KANTOVA KRÁSA | [13] |
| Souzení o kráse | [13] |
| Základem estetické zkušenosti je subjekt | [14] |
| Zalíbení a zájem | [14] |
| Jedině člověk má svobodu ke kráse | [17] |
| Subjektivní všeobecnost bez pojmu | [17] |
| Účelnost bez účelu | [20] |
| Krása: Idea a ideál | [22] |
| Nutně krásné | [24] |
| KANTOVA VZNEŠENOST | [25] |
| Krása versus vznešenost | [25] |
| Nad veškeré srovnání | [26] |
| Transcendence smyslovosti | [27] |
| Kvalitně vznešené | [28] |
| Relativně mocná příroda | [28] |

| | |
|---|--------|
| Vznešenost atomového výbuchu | [29] |
| Vznešenost a kultura | [31] |
| | |
| O TEORII A PRAXI: UMĚNÍ PRO A PROTI KRÁSE | [32] |
| | |
| ARTHUR C. DANTO: KRÁSA JE MRTVÁ. AŽ ŽIJE KRÁSA! | [35] |
| | |
| Sesazení krásy | [35] |
| Subjektivní všeobecnost / Konkrétní já | [36] |
| Estetika a politika | [37] |
| Krása a mravnost | [40] |
| Odporná urážka krásy | [43] |
| Vznešené jako vznešené | [46] |
| | |
| ZÁVĚR: KRÁSA JAKO HODNOTA | [49] |
| | |
| OBRAZOVÁ PŘÍLOHA | [53] |
| | |
| BIBLIOGRAFIE | [58] |

ÚVOD: KLASICKÁ ESTETIKA A URÁŽKA KRÁSY

*Duchamp se chopil oněch ready-made objektů právě pro jejich estetickou nedeskriptivnost a ukázal, že pokud mohly být uměním, ale nebyly krásné, krása skutečně nemohla tvořit žádnou definující vlastnost umění. Dalo by se říci, že takové poznání maluje ostrou dělící čáru mezi tradiční estetikou a filosofií umění a vlastně také uměleckou praxí dneška. Tato čára byla v době, kdy se Duchamp snažil mezi umělecká díla na výstavě Společnosti nezávislých umělců v roce 1917 vtěsnat pod falešným podpisem a s názvem Fontána pisoár, ve všeobecném povědomí samozřejmě velice tenká. Dokonce i členové Duchampova nejbližšího okruhu, jako je Walter Arensberg, se domnívali, že Duchampovou intencí bylo upozornit na onu bílou, zářící krásu pisoáru. Jako kdyby umělec, jehož filosofickým programem z velké části bylo vyloučit estetiku z umělecké oblasti, zamýšlel redukovat umělecká díla na estetické objekty, v Kantově nebo Shoppenhauerově smyslu!*¹

ARTHUR C. DANTO

Umělecká avantgarda 20. století není jen zavržením *miméisis*, zbavující obraz rámu, aby zbavila umění oné nálepky pouhého „okna“, pohledu do krásné krajiny, na krásnou tvář nebo na umělecky zkrášlenou bitvu oslavující pocit vítězství nebo utišující bolest způsobenou ztrátou, která je estetickou kontemplací odtržena od momentu žitého, bezprostředního utrpení. Avantgarda, která je zcela jedinečným okamžikem v dějinách umění, uměním, které podle Arthura Danta zapříčinilo „konec umění“² ve smyslu vymanění se z těchto dějin, je především reakcí na změny v celé společnosti a v jejím myšlení: zhnusena zkušeností první světové války útočí na klasickou estetiku v kantovském smyslu, aby očistila umění od starých kategorií krásy a vznešenosti, které se pro její uměleckou současnost staly irelevantní. Uměním se totiž mohlo stát cokoli, zatímco ne všechno z toho „cokoli“ bylo krásné. „Koncept modernismu nepředstavuje pouze určité pojmenování stylistického období začínajícího v poslední třetině devatenáctého století tak, jako je manýrismus označením stylistické periody začínající v první třetině století šestnáctého: manýrista vystřídal renesanční malířství a po něm nastoupilo baroko a dále rokoko následované klasicismem a poté romantismem. Byly to hluboké proměny ve způsobu, jakým malířství reprezentuje svět, které bychom mohli určit

¹ Arthur C. Danto, *After The End of Art; Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, New Jersey 1997, str. 84; citace z publikací Arthura C. Danta z anglického originálu přeložila K. Kottová, vyjma těch, kde je uvedeno jinak

² srov. tamtéž

jako proměny v práci s barvami a ve výrazu. Byly rozvíjeny bez účasti předchůdců a do jisté míry v odporu proti nim, stejně jako v reakci na mimoumělecké dějinné a životní vlivy. Podle mého názoru modernismus nenavazuje na romantismus tímto způsobem, nebo alespoň ne zcela: příchod modernismu je vyznačen vzestupem na novou úroveň vědomí, který se v malířství projevuje jistou diskontinuitou,“ píše Arthur C. Danto ve svém *After the End of Art*.³

Pro Immanuela Kanta byly pojmy krásy a vznešenosti esenciální pro estetické souzení, které dalo základ právě se konstituující estetice 18. století a staly se jakýmsi kánonem, který, i když v různých podobách, přetrval až do století dvacátého, kdy se onen požadavek, že veškeré umění musí být krásné, stal pro „nezkrotnou avantgardu“, jak ji nazývá Arthur Danto, nepřijatelným: sama totiž vytvářela umění, které *nechtělo* být krásné. Kantova krása, jejíž vůdčími principy byly „subjektivní všeobecnost“ a „nezainteresované zalíbení“, nemohla být aplikována na umění, které se radikálně zpolitizovalo, a které, alespoň ve své ideji, ani nestálo o všeobecné přijetí. Zároveň se toto umění ale nechalo inspirovat Kantovým pojmem „čistoty“, ať už ve filosofii rozumu nebo ve filosofii krásy: „čistým byl rozum, který není vztažený k žádnému jinému předmětu než k sobě samému. Čisté umění pak je analogicky umění obrácené k umění samotnému,“⁴ jak trefně shrnuje Danto. Kant se tedy pro moderní a odtud i současnou filosofii umění stává jakýmsi ambivalentním zakladatelem: na jednu stranu předložil svoje dogmatické pojetí krásy a vznešenosti, které moderní umění ze své podstaty muselo odmítnout, na stranu druhou ale v rámci své analýzy estetických soudů vypracoval mnohé momenty, které jsou pro moderní umění a modernismus vůbec konstitutivní, a které se v různých podobách a u různých autorů stále vracejí až do současnosti, kdy se umění od oné „urážky krásy“⁵ avantgardou posunulo k jejímu novému ocenění, ale už v naprosto jiné dimenzi: krása již není *určující* vlastností umění. Stala se pouhou *možností*. Nicméně, jak je přesvědčen Arthur Danto, tato *možná krása* je, na rozdíl od bezpočtu ostatních estetických kategorií, které se zatím včlenily do posuzování umění, *hodnotou* nejen pro umění ale také pro lidský život. Podle Danta „učinila nezkrotná avantgarda obrovský filosofický krok kupředu. Pomohla ukázat, že krása není součástí koncepce umění, že krása může nebo nemusí být přítomna, a stejně může být daná věc uměním. Pojem umění může požadovat přítomnost některé z celé řady vlastností, které zahrnují krásu, ale zrovna tak zahrnují mnohé další

³ Arthur C. Danto, *After The End of Art*, Princeton University Press, New Jersey 1997, kapitola *Contemporary Art and the Pale of History*; pro online magazín Profil přeložil v rámci článku *Moderní, postmoderní a současné* Pavel Skopal

⁴ tamtéž

⁵ jak také Danto nazval svoji knihu *Abuse of Beauty*, jejímž ústředním tématem je popření krásy avantgardou a její znovunalezení v době, kdy už nemohla požadovat svůj návrat do definice umění

atributy, jako je vznešenost, abych použil další kvalitu, o které se vedly dalekosáhlé diskuse v osmnáctém století,⁶ jak Danto píše v knize *The Abuse of Beauty*.

Záměrem tohoto eseje je tedy znovu prozkoumat Kantovy kategorie krásy a vznešenosti v jejich klasickém významu, který Kant uvažoval v souvislosti s přírodou a výhradně mimetickým uměním v rámci myšlení balancujícího na hranici osvícenství a romantismu pozdního 18. století, a konfrontovat je prostřednictvím sledování především díla Arthura C. Danta, ale také jiných autorů, jako je například Konrad Paul Liessmann nebo Theodor W. Adorno, s postoji současné filosofie umění, která reflektuje zavržení krásy avantgardou, ale zároveň už tuto situaci nahlíží s historickým odstupem, který umožňuje přehodnocení východisek avantgardního umění 20. století a problému estetických kategorií vůbec. Vůdčí otázkou tedy je, jak se proměnila Kantova krása, popřípadě vznešenost, v rámci jejího sesazení z trůnu „nezkrotnou avantgardou“ a následného podmíněného znovupřijetí krásy (a vznešenosti) jako jedné z estetických kvalit, která s sebou ale už rozhodně nemůže nést požadavek absolutního postavení konstituujícího veškerý umělecký diskurz.

Výběr jednotlivých styčných bodů Kantovy estetiky a navazujících pojetí současných autorů je vzhledem k neuvěřitelnému odkazu Kantova díla v nadcházející ?? estetice samozřejmě selektivní, ale především prostřednictvím spisů Arthura C. Danta jsem se snažila zařadit do svého pojednání ty otázky, které jsou pro současnou filosofii umění stále velice aktuální a pro mnohé zůstávají nezodpovězeny: například vztah zálibení a zájmu, přenesen do současnosti jako vztah umění a politiky; otázka krásy a morality, která nás velice zaměstnává právě v době, kdy některá umělecká díla stojí opravdu na hranici přijatelnosti a jakéhosi společného lidského citu pro hodnoty, pokud tedy takový cit existuje; otázka, zdali umění samo může být vznešené, nebo je pouhou mimézí vznešeného, jež bylo v Kantově pojetí jediné idejí v naší mysli, kterou způsobuje lidská intelektuální nadřazenost nad mocí přírody.

K použitým pramenům patří především Kantova *Kritika soudnosti*,⁷ kterou sekundárně reflektuji pomocí interpretace Vlastimila Zátky, jak ji předložil v knize *Kantova teorie estetiky*,⁸ a pomocí převedení *Kritiky soudnosti* do modernějších termínů v rámci *Filozofie moderního umění*⁹ Konrada Paula Liessmanna. Velmi nápomocná mi byla také Adornova

⁶ Arthur C. Danto, *The Abuse of Beauty; Aesthetics and the Concept of Art*, The Paul Carus Lecture Series 21, Open Court, Carus Publishing Company, Chicago / La Salle, Illinois 2003, str. 45

⁷ Immanuel Kant, *Kritika soudnosti*, z německého originálu přeložil Vladimír Špalek a Walter Hansel, Předmluva Milan Sobotka, vydal Odeon, Praha 1975

⁸ Vlastimil Zátka, *Kantova teorie estetiky: Studie k dějinám filozofie 18. století*, Filosofia, nakladatelství Filozofického ústavu AV ČR, Praha 1994

⁹ Konrad Paul Liessmann, *Filozofie moderního umění*, z německého originálu přeložil Jiří Horák, nakladatelství Votobia, Praha 2000

*Estetická teorie*¹⁰ a mnohé další spisy, například Ecovy *Dějiny krásy*¹¹. Co se týče Arthura Danta, jeho nejobsáhlejším zdrojem pojednávajícím otázku krásy a vznešenosti v (současném) umění a myšlení je kniha *The Abuse of Beauty*¹². Relevantní materiál lze ale u Danta najít téměř ve všech jeho publikacích, mezi které patří například *Beyond the Brillo Box*¹³, *Embodied Meanings*¹⁴ nebo již zmiňovaná kniha *After the End of Art*¹⁵.

¹⁰ Theodor W. Adorno, *Estetická teorie*, z německého originálu přeložil Dušan Prokop, nakladatelství Panglos, Praha 1997

¹¹ Umberto Eco, *Dějiny krásy*, z italského originálu přeložili Gabriela Chalupská, Veronika Křenková, Jindřich Vacek, Kateřina Vinšová, Jiří Pelán, Zora Obstová, Anita Pelánová, nakladatelství Argo, Praha 2005

¹² Arthur C. Danto, *The Abuse of Beauty; Aesthetics and the Concept of Art*, The Paul Carus Lecture Series 21, Open Court, Carus Publishing Company, Chicago / La Salle, Illinois 2003

¹³ Arthur C. Danto, *Beyond the Brillo Box; The Visual Arts un Post-Historical Perspective*, University of California Press, Berkley / Los Angeles / London 1992

¹⁴ Arthur C. Danto, *Embodied Meanings; Critical Essays & Aesthetic Meditations*, The Noonday Press Farrar, Straus and Giroux, New York 1994

¹⁵ Arthur C. Danto, *After The End of Art; Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, New Jersey 1997

IMMANUEL KANT: FORMALISTICKÝ KLASICISMUS KRÁSY A VZNEŠENOSTI

První modernista

*Nikoli sice estetika moderny, ale moderní estetika začíná Immanuelem Kantem.*¹⁶

KONRAD PAUL LIESSMANN

„Základ modernismu tkví, alespoň jak to já chápu, v užití charakteristických metod dané disciplíny ke kritice disciplíny samotné,“ píše Clement Greenberg ve svém slavném eseji s názvem *Modernistická malba*.¹⁷ „A to nikoli s cílem ji rozvrátit, ale naopak ji ještě více upevnit v oblasti její kompetence.“ Za vzor moderního myšlení prohlásil Greenberg právě Immanuela Kanta: „Byl to on, kdo poprvé kritizoval samotné prostředky kritiky, a proto vnímám Kanta jako prvního skutečného modernistu.“¹⁸ Jak poznamenává také Theodor Adorno, „na *Kritice soudnosti* je revoluční to, že aniž opouští okruh starší účinkové estetiky, zároveň ji imanentní kritikou omezuje.“¹⁹ Jedná se o *vnitřní* kritiku, a umění, které je jí v duchu modernismu podřízeno, se stává svým vlastním předmětem. Předmětem umění je umění. Předmětem malby je malba. Immanuel Kant svojí filosofií spíše než o rozšiřování našeho poznání usiloval o zodpovězení otázky, jak je poznání možné. Estetickou oblast zcela vymanil z dosahu oblasti praktického jednání a veškeré estetické poznání podřídil vnímajícímu subjektu, který estetickým soudem nic k předmětu svého zalíbení nepřidává. Estetická oblast je autonomní hrou subjektivních účelů, které ale usilují o všeobecný souhlas, založený na společném citu pro krásu spočívajícím v původní jednotě lidskosti.

¹⁶ Konrad Paul Liessmann, *Filosofie moderního umění*, str. 15

¹⁷ Clement Greenberg, *Modernist Painting*; in Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, ed. John O'Brian, vol. 4: *Modernism with a Vengeance: 1957-1969*, 85-93 (česky: Clement Greenberg, *Modernistická malba*, v: *Před obrazem; Antologie americké výtvarné kritiky*, z anglického originálu přeložil Tomas Pospiszyl, Praha 1998)

¹⁸ tamtéž

¹⁹ Theodor W. Adorno, *Estetická teorie*, str. 21

KANTOVA KRÁSA

Souzení o kráse

*Vkus je schopnost posuzovat nějaký předmět nebo způsob představy na základě zalíbení nebo znelíbení bez jakéhokoli zájmu. Předmět takového zalíbení se nazývá krásný.*²⁰

IMMANUEL KANT

Tuto proslulou definici, která je jedním ze čtyř pilířů Kantovy analýzy krásna, vyvozuje Kant z jejího prvního momentu, kde formuluje své pojetí *estetického soudu* jakožto vyjádření vkusu prostřednictvím toho, že předmět našeho zalíbení nazveme krásným. Takové prohlášení s sebou nicméně nese jistý druh závaznosti a estetický soud je tedy třeba podrobit důkladné kritice co do jeho základů a možností, abychom se vyvarovali jeho nesprávného užití.

Podle Kanta krásu nelze redukovat na pouhý pocit *příjemnosti* spojený s nahlížením předmětu, který těší naše smysly. Krása je vlastností *čisté formy* a jako taková si žádá všeobecný *souhlas*. Přestože je to jednotlivec, který soudí o kráse na základě svého subjektivního cítění, přičítá zalíbení v předmětu, o kterém soudí, každému člověku. Základem tohoto zalíbení nicméně není *pojmem* o tomto předmětu, jak by tomu bylo u soudu logického, ale právě *pocit*, který je základem estetického soudu. Podívejme se zde na to, jakým způsobem Kant definuje předpoklady možnosti estetického soudu a dosah jeho působnosti v rámci specifického postavení *Kritiky soudnosti* jakožto spojovacího článku mezi Kantovou *Kritikou čistého rozumu* a *Kritikou praktického rozumu*. Estetická oblast, přestože vychází ze subjektu a není podřízena nutnosti pravidel apriorního logického soudu, je v Kantově filosofii, stejně tak jako oblast morality a oblast poznání, přenesena do sféry transcendentální filosofie, kde ztělesňuje jakousi naději na poznatelnost věci o sobě.

²⁰ Immanuel Kant, *Kritika soudnosti*, str. 56

Základem estetické zkušenosti je subjekt

*Tím, že Kant nespojuje otázku, zda může být něco vnímáno jako estetické, s předmětem, nýbrž s vnímajícím individuem, uvolňují se hranice estetického, které vyplnilo až umění 20. století.*²¹

KONRAD PAUL LIESSMANN

Soud vkusu není logickým, poznávacím soudem. V případě poznání je pro nás základem určitý pojem o předmětu našeho poznání. Poznáním objekt označujeme, k jeho představě je něco přidáváno. Estetický soud je v Kantově pojetí od objektu v tomto smyslu zcela osvobozen. A to právě proto, že není logický, nepotřebuje ke své existenci pojmy ani působení na objekt. Soud vkusu je výhradně v moci subjektu, zakládá se na pocitu libosti nebo nelibosti, který subjekt *cítí*. Libost nebo nelibost nijak nepřispívá k poznání, nic ve svém předmětu neoznačuje. Motiv estetického soudu může být jedině *subjektivní*. Právě od subjektu s jeho schopností cítit vychází celá Kantova analýza soudu vkusu.

Zalíbení a zájem

*Kant získal jako první od té doby neztracené poznání, že estetický postoj je prost bezprostřední žádosti, a vytrhl tak umění z žádostivého šosáctví, které je vždy znovu ohmatává a ochutnává.*²²

THEODOR W. ADORNO

Kant v rámci své analýzy krásna provádí distinkci tří druhů zalíbení, tedy zalíbení v *příjemném*, v *dobřím* a konečně zalíbení v *krásném*. To se od prvních dvou liší právě v tom, že není spojeno se zájmem, který Kant vymezuje jako „zalíbení, jež spojujeme s představou *existence* nějakého předmětu.“²³ Motivem zalíbení v krásném nejsou žádné jiné účely, než estetické. Kant nicméně dodává, že soud o předmětu zalíbení může být sice *bez zájmu*, přesto je ale *zajímavý*: nezakládá se sice na zájmu, ale zájem vzbuzuje.

²¹ Konrad Paul Liessmann, *Filosofie moderního umění*, str. 15

²² Theodor W. Adorno, *Estetická teorie*, str. 21

²³ Immanuel Kant, *Kritika soudnosti*, str. 52; kurzíva moje

Příjemné charakterizuje Kant jako „*to, co se líbí smyslům v počitku*“²⁴. Protože se nacházíme v rovině subjektivní, musíme i zde podržet, že se jedná o *subjektivní počitek*, kdy je předmět chápán jako objekt zalíbení, které není jeho poznáním. Soudit o něčem, že je příjemné, ale znamená mít o předmět tohoto zalíbení *zájem*, vztahovat ho nějak ke své vlastní existenci, což Kant nazývá *náklonností*. Můžeme například říci, že tato židle je příjemná, a obvykle to znamená, že se na ni také rádi posadíme. Její existence má tedy k naší vlastní existenci určitý vztah. Kdybychom si židli jenom představili, pravděpodobně by se nám tak příjemná nezdála. Čistý soud vkusu – soud o kráse jakožto čisté formě – je oproti tomu soudem zcela nezaujatým. Takovému soudu nezáleží na existenci posuzovaného předmětu, jde jen o to, jestli je pouhá představa tohoto předmětu provázena zalíbením. Abychom mohli posuzovat krásné, naše mysl se musí dostat do stavu čistého zalíbení, které je zcela bez zájmu.

Dobré je naopak „*to, co se líbí prostřednictvím rozumu skrze pouhý pojem*.“²⁵ Přestože lidé často ztotožňují příjemné s dobrým, je dle Kanta souzení o dobrém v mnoha směrech naprostým opakem souzení o příjemném. Pokud soudíme, že něco je dobré, jedná se o zcela objektivní soud založený na pojmech. Příjemné, jak bylo řečeno, není založeno na pojmech a poznání, a potud je blíže krásnému. U dobrého lze zároveň rozlišovat mezi *nepřímo* a *bezprostředně* dobrým, tedy dobrým k něčemu a dobrým o sobě²⁶. To u příjemného není možné: příjemné se vždy líbí bezprostředně. Nicméně co mají tyto dva soudy společného, a co je striktně odděluje od soudu estetického, je právě onen *zájem*, který je nutně provází. Oba jsou vztahem rozumu k nějakému chtění, ať už se jedná o touhu pohodlně se usadit nebo o to chtít, aby se maxima mého jednání stala obecným zákonem.

Podle Theodora Adorna je ale právě tento moment odtržení veškerého zájmu, který by mohl být spojen s estetickým soudem, velkou slabinou Katovy filosofické estetiky. Odejmutím veškerého zájmu se Kantovo zalíbení podle Adorna stává něčím tak neurčitým, že se již nehodí pro žádné vymezení krásna: „doktrína nezainteresovaného zalíbení je vzhledem k estetickému fenoménu chudá, redukuje jej na formální krásno, nanejvýš problematičké v jeho izolaci, nebo na takzvané vznešené přírodní předměty. Sublimace v absolutní formu opomíjí v uměleckých dílech ducha, v jehož znamení se sublimuje,“²⁷ píše Adorno. Očištění umění od veškeré žádosti dle Adorna toto umění idealizuje a tím také konstituuje. Nicméně Kant toto konstituující se umění uvedl do „transcendentálního klidu“ a tím opomenul jeho subjektivní komponenty, které jsou spojeny právě s žádostí, a které se i přes veškerou jejich

²⁴ tamtéž, str. 53

²⁵ tamtéž, str. 54; kurzíva moje

²⁶ které nás odkazuje ke Kantovu pojetí morality

²⁷ Theodor W. Adorno, *Estetická teorie*, str. 21

negaci „vysokým“ uměním podle Adorna v proměněné podobě vždy vracejí. Řečeno s Adornem „neexistuje umění, jež v sobě negované podobě neobsahuje jako moment to, od čeho se distancuje. S nezainteresovaností musí být spojen stín nejdivočejšího zájmu, má-li být více než pouze lhostejná, a mnohé mluví pro to, že hodnota uměleckých děl závisí na velikosti zájmu, který je vyvolal. Kant toto popírá kvůli pojmu svobody, jenž cokoli, co není atributem subjektu, kárá jako heterogenní. (...) Estetika se pro Kanta stává, dosti paradoxně, vykastrovaným hédonismem, potěšením bez potěšení, stejně neoprávněnou vůči estetické zkušenosti, v níž je zalíbení pouze spoluhráčem, ne však celkem, i vůči skutečnému zájmu, vůči potlačeným a neuspokojeným potřebám, které v jeho estetické negaci spoluvibrují a činí z výtvořů něco více než prázdné vzory.“²⁸ Umělecká díla v sobě podle Adorna nesou onen vztah k zájmu a zároveň rezignaci na něj, což je v nesouladu s jeho kantovskou interpretací. Nicméně přílišná inklinace díla k požitku na druhé straně přetváří umělecké dílo v jakýsi druh spotřebního zboží, jehož cena závisí právě na míře požitku, který je možné z tohoto díla získat. Umění se pak odcizuje své podstatě, tedy směřování k *pravdě*, které se neděje prostřednictvím pojmů, ale uměleckou *formou*, a stává se něčím, co člověk vlastní a o co se neustále bojí. Pojem uměleckého požitku tedy podle Adorna nelze chápat jako pro umění konstitutivní: zde tedy nacházíme částečný souhlas s Kantovým striktním oddělením oblasti estetické od veškeré praktičnosti a žádostivosti.

Z hlediska Kantových kategorií je „nezainteresované zalíbení“ prvním, *kvalitativním* momentem kategoriálního určení estetického soudu. Ostatní definující vlastnosti tohoto soudu přísluší zbylým třem kategoriím tak, že co do *kvantity* jsou soudy vkusu „všeobecně platné“, co do *relace* představují „subjektivní účelnost“, kategorie *modality* pak spočívá v předvedení této účelnosti jako „nutné“.²⁹

²⁸ tamtéž, str. 22-23

²⁹ srov. Vlastimil Zátka, *Kantova teorie estetiky: Studie k dějinám filozofie 18. století*, úvod a kapitola ke Kantově analýze krásy

Jedině člověk má svobodu ke kráse

*Mezi všemi třemi druhy zalíbení je zalíbení vkusu v krásu jediným a výlučným nezajímavým a svobodným zalíbením, neboť žádný zájem, jak smyslů tak rozumu, si tu nevnucuje souhlas. Proto bychom mohli o zalíbení říci, že se v oněch třech jmenovaných případech vztahuje k náklonnosti nebo přízni nebo úctě. Neboť přízeň je jediným svobodným zalíbením.*³⁰

IMMANUEL KANT

Soud o kráse jakožto nezávislý na jsoucnosti předmětu svého zájmu je soudem pouze *kontemplativním*, není podmíněn patologickým ani praktickým zalíbením³¹, jak je tomu u soudů o příjemném a dobrém. Právě jen takový soud ale může být zároveň soudem *svobodným*: není zatížen poznáním předmětu ani zájmem o tento předmět. Veškerý zájem podle Kanta předpokládá potřebu nebo ji vyvolává, soud řídící se zájmem tedy není svobodný. Možnost kontemplativního estetického soudu patří právě člověku jakožto bytosti, která v sobě jedinečně spojuje stránku racionální a živočišnou. Díky tomu, že člověk není pouze racionální, ale také *emocionální* bytostí, je mu otevřena cesta ke kráse, kterou Kant nepřipisuje zvířeti jakožto bytosti nerozumné, ale ani pouze rozumové bytosti, která není zatížena citovostí. Zatímco dobro platí pro každou rozumovou bytost vůbec, „krása je jen pro lidi.“³²

Subjektivní všeobecnost bez pojmu

*Posuzujeme-li objekty pouze podle pojmů, ztrácíme veškerou představu krásy.*³³

IMMANUEL KANT

Druhým esenciálním momentem Kantovy analýzy je předpoklad, že „*krásné je to, co se líbí všeobecně bez pojmu.*“³⁴ Jak již bylo řečeno, soud vkusu není soudem logickým, jeho platnost

³⁰ Immanuel Kant, *Kritika Soudnosti*, str. 56

³¹ patologické zalíbení charakterizuje Kant jako zalíbení v příjemném prostřednictvím podnětů, praktické pak zalíbení v dobrém, které je určováno nejen představou předmětu, ale i představovaným spojením subjektu s jeho existencí; srov. Immanuel Kant, *Kritika soudnosti*, str. 56 a následující

³² tamtéž, str. 56

³³ tamtéž, str. 60

tedy nemůže být založena na poznání objektu prostřednictvím pojmů. Nicméně Kant pro svůj estetický soud o kráse vyžaduje, aby jeho platnost opustila pouze subjektivní rovinu cítění a dosáhla roviny všeobecnosti, která má být založena v určitých apriorních strukturách subjektu. V tomto smyslu je soud vkusu logickému soudu *podobný*, nejedná se nicméně o objektivní všeobecnost založenou na pojmech, ale o *subjektivní všeobecnost*, kterou Kant překvapivě rovněž zakládá na motivu svobody: právě proto, že jsem ve svém soudu o krásnu zcela svobodný, nemohu v sobě nalézt žádné podmínky zalíbení, které by byly charakteristické pouze pro mne. Předpokládám tedy, že jsou tyto podmínky zakořeněny v něčem hlubším než je subjektivita, v něčem, co Kant později nazývá *sensus communis*, tedy společný smysl.

Na rozdíl od příjemného, které skutečně zcela náleží do subjektivní roviny (každý má svůj vlastní *smyslový* vkus vztahující se k chutím, barvám atd.), je krásné takové povahy, že nemá smysl vynášet o něm pouze subjektivní soud. To by bylo v Kantově pojetí zcela rozporuplné, protože *kdyby bylo řečeno, že každý má svůj vlastní vkus, znamenalo by to, že vlastně neexistuje žádný vkus*. Tato Kantova úvaha nemá daleko k oné notně diskutované postmoderní otázce – ke které se později vrátím v souvislosti s Arthurem C. Dantem – zdali, když cokoli může být uměním, je uměním nakonec ještě vůbec něco. Kant nicméně tuto otázku promýšlí z hlediska možného estetického apriori, které spočívá ve zvláštním druhu nutnosti: když soudím, že je něco krásné, předpokládám, že každý člověk bude soudit stejně, a to proto, že se to od něho *vyžaduje*. Soud vkusu *nepostuluje* souhlas všech, ale od každého jej *očekává*. To je moment subjektivní závaznosti soudu o krásnu, který, přestože není založen objektivně a nemůže tedy uvést důvody k nutnému souhlasu, v žádném případě není pouze subjektivní a libovolný. Kant nicméně připouští, že vzhledem k jeho absolutně nekognitivní povaze nemůže existovat žádné pravidlo, podle něhož by byl člověk nucen uznat něco jako krásné.

Všeobecnost soudu vkusu je z hlediska kategorií jeho *kvantitativním* momentem. Estetické soudy – jak *smyslový* soud, tak soud o krásném, který je ze své povahy *reflexivní* – jsou soudy *jednotlivými*, protože nejsou spojovány s *pojmy*, ale pouze s *pocit* libosti a nelibosti. Soud vkusu v sobě nicméně zahrnuje *estetickou kvantitu* všeobecnosti, kterou soud o něčem příjemném postrádá. Podmínkou tohoto všeobecného subjektivního soudu je jeho *všeobecná sdělitelnost*, která je založena na svobodném stavu mysli v dynamice obrazotvornosti a rozvažování. Právě tato sdělitelnost je zároveň apriorní podmínkou pocitu

³⁴ tamtéž, str. 63

libosti nebo nelibosti. „Subjektivní (estetické) posouzení předmětu nebo představy, kterou je dáván, tedy předchází libost z tohoto předmětu a je důvodem této libosti z harmonie poznávacích schopností; ale jedině na oné všeobecnosti subjektivních podmínek posuzování předmětů se zakládá tato všeobecná subjektivní platnost zalíbení, jež spojujeme s představou předmětu, který nazýváme krásným,“³⁵ píše Kant.

Jan Mukařovský ve své estetické teorii navazuje na Kantův požadavek subjektivní všeobecnosti, nicméně s tou výhradou, že nelze přijmout apriorní charakter těchto subjektivních soudů s intersubjektivní platností, a to především proto, že estetický soud dle Mukařovského není možné zcela vymanit z dosahu zkušenosti: estetický soud je touto („vlastní nebo vypůjčenou“) zkušeností naopak formován. „Nezřídká se setkáváme s lidmi,“ píše Mukařovský ve svých *Studích z estetiky*, „kteří svůj úsudek opírají vědomě o autority; důkazem je existence literární a umělecké kritiky, která má za jeden ze svých úkolů řídit soud těch, kdo jsou málo schopni hodnotit na vlastní vrub. Jistoty estetického úsudku nabývá se velmi často speciální výchovou, jež se opírá o uznané hodnoty. Aby byl estetický úsudek a priori, musil by pokaždé býti nezávislý i na individuálních dispozicích jednotlivce, který jej vyslovuje; ale je snadné přesvědčiti se, že všechny soudy těžké osoby, byť její vkus byl jakkoli jistý, tvoří velmi souvislou linii, určenou právě dispozicemi daného jednotlivce. Evidence estetického soudu jest tedy pouze subjektivní; jeho aspirace na neomezenou platnost je pouhý postulát, s nímž se jednotlivec obrací ke kolektivu.“³⁶ Kantovo umístění estetického soudu do sféry a priori je podle Mukařovského „jen neoprávněnou hypostazí faktu v podstatě sociálního, že umělecké dílo je pocíťováno jako znak, jehož platnost je nadindividuální.“³⁷

Podle německého filosofa umění Konrada Paula Liessmanna svým zvláštním momentem subjektivní všeobecnosti soudů o kráse Kant „vystihl základní dispozici moderního diskurzu umění – onu zkušenost, kterou lze udělat na každé výstavě, po každém hudebním či divadelním představení, po každé četbě: že se vynáší subjektivní soud a přece se očekává souhlas.“³⁸ Ideálem postmoderního pojetí umění a s ním spojeného vkusu nebo zalíbení je právě ona *otevřenost*, co se týče jak interpretací, tak toho, co se komu má nebo nemá líbit. Myslíme si, že jsme opravdu zcela „svobodni ke kráse“, a že náš vkus ideálně nic nedeterminuje. Nicméně estetická i životní praxe dokazuje, jak je Liessmannova poznámka vlastně na místě. Tvoříme, abychom někoho oslovili, soudíme tak originálně, že se to nakonec musí líbit – každému. Původně americká „life style choice“, kdy si spolu s životním stylem

³⁵ tamtéž, str. 62

³⁶ Jan Mukařovský, *Studie z estetiky*, nakladatelství Odeon, Praha 1971, str. 105

³⁷ tamtéž, str. 166

³⁸ Konrad Paul Liessmann, *Filosofie moderního umění*, str. 17

vybíráme i to, co se nám *má* líbit, dnešní (české) společnosti rovněž není zcela cizí. Myšlenka subjektivní všeobecnosti, i když v poněkud mírnější podobě, tedy není natolik vzdálená současnosti, jak by se na první pohled mohlo zdát.

Účelnost bez účelu

*Krása je forma účelnosti předmětu, pokud je v něm vnímána bez představy účelu.*³⁹

IMMANUEL KANT

Kategoriální moment *relace* představuje v Kantově analýze krásy pojem *formální účelnosti*, která je v duchu analýzy rovněž chápána jako *subjektivní*. Účel je podle Kanta „předmětem pojmu, pokud je tento pojem nahlížen jako příčina onoho předmětu (...) a kauzalita *pojmu* vzhledem k jeho *objektu* je účelnost.“⁴⁰ Nicméně, jak už bylo řečeno, soud krásy je zcela nekognitivní, na rozdíl od soudu logického není vázán na pojmy. Přesto mu Kant připisuje jistý druh účelnosti. Nemůže ale jít o ten druh účelnosti, který spojuje svůj předmět s představami dokonalosti nebo dobra, tedy nutně s určitým *zájmem*. Stejně tak jako Kant zprošťuje ideu krásy veškerého zájmu a redukuje ji na čistou formu, která jedině může být předmětem soudu vkusu, abstrahuje i v případě účelnosti od všech subjektivních i objektivních účelů, které by se nutně pojily s nějakým zájmem, a zůstává mu tedy pouze účelná forma, která je jediným druhem účelnosti slučitelným s nezajímavým zalíbením v kráse. „Nic jiného tedy než subjektivní účelnost v představě předmětu, bez jakéhokoli (...) účelu, tudíž nic než pouhá forma účelnosti v představě, již je nám předmět *dáván*, pokud jsme si jí vědomi, nemůže tvořit zalíbení, které posuzujeme bez pojmu jako obecně sdělitelné, tedy nemůže tvořit motiv soudu vkusu.“⁴¹ Pokud je motivem soudu vkusu právě jen *účelnost formy*, tj. pokud soud vkusu abstrahuje od všech pocitů příjemnosti nebo bolesti a rovněž půvabů a dojetí, nazývá Kant tento soud *čistým*. „Vkus je stále ještě barbarský tam, kde potřebuje pro zalíbení příměs *půvabů* a *dojetí*, kde je dokonce činí měřítkem svého souhlasu,“⁴² dodává. Tím dává Kant základ své *formalistické estetiky*⁴³, která abstrahuje od toho, co je formě vnější: od veškerého zájmu stejně tak jako od smyslových počitků.

³⁹ Immanuel Kant, *Kritika soudnosti*, str. 74

⁴⁰ tamtéž, str. 63

⁴¹ tamtéž, str. 64

⁴² tamtéž, str. 65

⁴³ srov. Vlastimil Zátka, *Kantova teorie estetiky: Studie k dějinám filozofie 18. století*, str. 73 a následující

Soud vkusu, který se zakládá na nějakém pojmu, pak nelze nazvat čistým. Kant v tomto smyslu rozlišuje dva druhy krásy, a to krásu *volnou*, která je prosta veškeré pojmovosti, a krásu *fundovanou*, jejíž základem je určitý pojem, a která má prostřednictvím tohoto pojmu vztah k dokonalosti předmětu, kterému je vlastní. Volná krása je tedy potom onou krásou čisté formy, která náleží čistému soudu vkusu. Ve výtvarném umění je touto čistou formou *kresba*, náležející k formě *tvaru*. Barvy, které iluminují obrys, podle Kanta již nejsou součástí formy, ale náleží k půvabu. Mohou tedy upoutat, ale ne učinit předmět krásným. Samy o sobě krásné mohou být pouze *čisté* barvy, stejně tak jako tóny: určení *čistý* už se totiž týče právě jejich formy a ne jejich základu v počítku (který je podnětem pouze smyslového soudu). Do té míry, do jaké jsou barvy a tóny vlastností formy a přispívají k ní, nějak ji podtrhují, mohou být pokládány za součást krásného předmětu (posuzovaného podle této čisté formy). Vedle formy tvaru rozlišuje Kant ještě formu pouhé *hry*, a to buď hru tvarů v prostoru, kterou spatřuje v tanci a mimice, nebo hru počítků v čase. Předmět čistého soudu vkusu je v tomto případě *kompozice*.

Oproti tomu krása člověka, zvířete nebo určité stavby, jak Kant uvádí, se nutně pojí s pojmem účelu, který určuje, čím má věc být, tedy s pojmem její *dokonalosti*. Formální krása je ale neslučitelná s objektivní účelností, kterou je právě dokonalost. Krása, která má vnitřní souvislost s pojmem dokonalosti, je tedy pouze krásou fundovanou. Soud vkusu, který se k tomuto druhu krásy váže, už není čistý, ale *aplikovaný*. „Bylo by možné na nějaké budově umístit mnohé, co by se při nahlížení bezprostředně líbilo, pokud by to zrovna neměl být kostel,“ píše Kant. „Bylo by možné zkrášlit postavu četnými ozdobami a lehkými, ale pravidelnými tahy, jako to dělají Novozélandčané svým tetováním, jen kdyby to nebyl právě člověk; a ten by mohl mít mnohem jemnější rysy a líbivější, jemnější obrys obličeje, jen kdyby neměl představovat právě muže nebo dokonce válečníka.“⁴⁴ Arthur C. Danto v návaznosti na tuto myšlenku konstatuje, že „účelem nebylo stát před kostelem a zírat na jeho výzdobu, ale vstoupit do něho, přičemž ona krása slouží pouze jako návnada, jak tomu často bývá v začátcích sexuálních vztahů.“⁴⁵

⁴⁴ Immanuel Kant, *Kritika Soudnosti*, str. 70

⁴⁵ Arthur C. Danto, *The Abuse of Beauty; Aesthetics and the Concept of Art*, str. 45

Krása: Idea a ideál

Jedním z nejdůležitějších přínosů Kantovy estetiky budované na pojmu formální účelnosti, tedy účelnosti bez účelu, je skutečnost, že Kant přišel se zcela novým pojetím krásy, které se hluboce lišilo od jejího tradičního metafyzického chápání. Krásu již nelze pojímat jako jeden z podstatných atributů objektivní ideje, který je odleskem její dokonalosti, ale je něčím nezávislým a něčím, co má svůj samostatný způsob „bytí“.⁴⁶

VLASTIMIL ZÁTKA

Kant je přesvědčen, že existuje určitá jednomyslnost v posuzování forem, která je hluboko skryta v lidství. Posuzování krásy, tedy vkus, zároveň nemůže být pouhým napodobováním druhých, vychází ze svobodně soudícího subjektu, který díky zvláštnímu druhu závaznosti estetického soudu soudí nejen za sebe, ale ideálně za všechny. Základem tohoto soudu není *pojmem objektu*, ale právě *pocit subjektu*. Tudíž „nemůže existovat žádné objektivní pravidlo vkusu, které by prostřednictvím pojmů určovalo, co je krásné,“⁴⁷ dodává Kant. „Nejvyšší vzor, praobraz vkusu je pouze idea, kterou si každý musí vytvořit sám v sobě a podle které musí posuzovat vše, co je objektem vkusu, co je příkladem posuzování prostřednictvím vkusu, a dokonce vkus každého.“⁴⁸ Od této ideje jakožto rozumového pojmu, který nelze empiricky znázornit, odlišuje Kant *ideál*, tedy představu jednotlivé bytosti, která je s ideou shodná. Ideál rovněž nelze znázornit v jeho plném rozsahu, ale pouze v jeho jednotlivé podobě. Zároveň ideál krásy podle Kanta není ideálem rozumovým, je zachytitelný pouze obrazotvorností.⁴⁹ Zde se tedy nacházíme v rovině pojetí krásy, kterou nelze převést na pojem, ale přesto nám dává podněty k reflexi. V rámci moderních estetických teorií lze tedy mluvit o určitém „jazyce umění“, který v Kantově případě spočívá v dynamické hře obrazotvornosti a rozvažování, která nikdy nekončí u pojmů a definic, ale přesto vystupuje ze subjektivní roviny cítění a žádá si intersubjektivní platnost a sdělitelnost.

Krásy, k níž má být nalezen ideál, nicméně v rámci Kantovy analýzy nemůže být zcela volnou krásou, pouhou vlastností čisté formy. Ideál krásy je již zatížen pojmovostí, intelektualizovaným pojetím krásy: tato krásy je *fixovaná* pojmem objektivní účelnosti. A právě tak jako Kant připisuje schopnost posuzovat krásu pouze člověku, na rozdíl od bytosti pouze smyslové nebo pouze rozumové, propůjčuje mu i ideál krásy, který může člověk

²⁵ Vlastimil Zátka, *Kantova teorie estetiky: Studie k dějinám filozofie 18. století*, str. 74-5

⁴⁷ Immanuel Kant, *Kritika soudnosti*, str. 71

⁴⁸ tamtéž, str. 72

⁴⁹ srov. Vlastimil Zátka, *Kantova teorie estetiky: Studie k dějinám filozofie 18. století*, str. 78

představovat jakožto bytost mající svůj účel v sobě samé. Kantovými slovy „jen to, co má účel své existence v sobě samém, *člověk*, jenž může rozumem sám určovat své účely nebo tam, kde je musí brát z vnějšího vněmu, je přece jen může sjednocovat s bytostnými a obecnými účely a tento soulad pak může posuzovat také esteticky: jen tento *člověk* tedy může být ideálem *krásky*, tak jako mezi všemi předměty ve světě může být jen lidství v jeho osobě, jakožto inteligenci, ideálem *dokonalosti*.“⁵⁰

Předpokladem ideje krásy jsou v Kantově teorii dvě další ideje, a to estetická *idea normy*, posuzující prostřednictvím obrazotvornosti člověka jako bytost náležející k „zvláštnímu živočišnému druhu“⁵¹ a *idea rozumu*, pro kterou jsou účely lidstva měřítkem posuzování jednotlivců. Kant se zde pouští do rozvedení ideje normy, přičemž problémem je, jak už tomu u idejí bývá, její zobrazení. Idea normy krásy je podle Kanta střední hodnotou atributů všech členů dané společnosti nebo skupiny. Ideální žena pocházející z Asie bude tedy menší než Evropanka, černoch má podle Kanta jinou ideu normy krásy než běloch. Idea normy nicméně nenáleží žádnému jednotlivci, ale naopak krásu jednotlivce zakládá: teprve podle ní jsou možná pravidla posuzování. Je jakýmsi druhovým praobrazem, ideálem, který dle Kanta příroda v žádném jednotlivci pravděpodobně zcela nedosáhla. Od ideje normy krásy odlišuje Kant ještě její *ideál*, který u člověka, jemuž jedinému Kant ideál propůjčuje, spočívá ve vyjádření mravnosti: člověk může viditelně vyjádřit mravní ideje, které ho vnitřně ovládají. Nicméně,[?] jak už nám odkaz k pojmu mravnosti napovídá, ideál normy krásy nemůže náležet čistě estetickému soudu, protože mravnost se pojí s nutností založenou na pojmech a priori. Vlastimil Zátka v tomto spojení estetična s mravností spatřuje jednu z nejzávažnějších myšlenek Kantovy estetiky, propůjčující kráse její metafyzickou hloubku: „Estetická krása by bez svého konečného metafyzického spojení s mravností zůstala sebeúčelem, pouhým čistě estetickým prožitkem bez hlubšího mravního smyslu a významu. Pouze tímto spojením získává krása a „estetično“ vůbec svou hloubku i svůj konečný metafyzický smysl v celku lidského života a i v životě (...) celého lidského společenství.“⁵²

⁵⁰ Immanuel Kant, *Kritika soudnosti*, str. 72

⁵¹ tamtéž

⁵² Vlastimil Zátka, *Kantova teorie estetiky: Studie k dějinám filozofie 18. století*, str. 81

Nutně krásné

V tom je veliký Kantův výkon, kterým daleko předčil zakladatele estetiky, předkantovce Alexandra Baumgartena. Jako první rozpoznal ve zkušenosti s krásným a s uměním problematiku vlastní filosofii. Hledal odpověď na otázku, co vlastně má být na zkušenosti s krásným, tj. „shledáváme-li něco krásným“, závazné, co nevyjadřuje pouhou subjektivní vkusovou reakci.⁵³

HANS - GEORG GADAMER

Posledním, čtvrtým momentem Kantovy analýzy, který se vztahuje ke kategorii modalit, je moment *nutnosti* vlastní soudu o krásnu: *Krásné je to, co je poznáváno bez pojmu jako předmět nutného zalíbení.*⁵⁴ Nutnost, která se pojí s estetickým soudem, ale nemá striktně apriorní charakter objektivní nutnosti. Je nutností pouze *exemplární*: „nutností souhlasu *všech* se soudem, který je nahlížen jako příklad obecného pravidla, jež nemůže být udáno.“⁵⁵ Přesto musí existovat nějaký princip, který na základě pocitu a nikoli pojmu očekává *nutnou* závaznost spojenou s vyslovením soudu o kráse: že se totiž to, co já prohlásím krásným, bude (*má*) líbit všem. Takovým subjektivním principem je dle Kanta již zmíněný společný smysl, *sensus communis*⁵⁶, který je založen na svobodné hře našich poznávacích sil, nikoli na logických pojmech. Společný smysl vycházející z roviny cítícího subjektu se díky ideální závaznosti estetického soudu posouvá do roviny subjektivní všeobecnosti. Je nutnou podmínkou sdělitelnosti našeho poznání.

⁵³ Hans - Georg Gadamer, *Aktualita krásného; umění jako hra, symbol a slavnost*, z německého originálu přeložil David Filip, nakladatelství Triáda, Praha 2003, str. 21

⁵⁴ Immanuel Kant, *Kritika soudnosti*, str. 77

⁵⁵ tamtéž, str. 75

⁵⁶ tento pojem Kant převzal z předchozí filosofie, nicméně, jak upozorňuje H.G. Gadamer, oslabil především jeho „společenskou“ dimenzi, spojitost se schopností adekvátního jednání a rozhodování se v určitých situacích apod.; srov. Vlastimil Zátka, *Kantova teorie estetiky: Studie k dějinám filozofie 18. století*, str. 83

KANTOVA VZNEŠENOST

Krása versus vznešenost

Krásno přímo obsahuje pocit podpory života a je proto slučitelné s půvaby a s hrou obrazotvornosti, kdežto druhé zalíbení (pocit vznešenosti) je libost, která vzniká jen nepřímo, totiž tak, že je vytvářena pocitem okamžitého zabrždění životních sil a nato jejich ihned následujícím a o to silnějším výlevem, tedy jakožto dojetí, jak se zdá, není hrou, ale vážností v činnosti obrazotvornosti.⁵⁷

IMMANUEL KANT

Přechod od krásna ke vznešenu je přechodem od klidné kontemplance k vnitřnímu pohybu, k dynamice naší mysli reagující na živel, který nad námi má fyzickou nadvládu, ale přesto není v jeho moci nás pokořit: moc vznešeného spočívá v tom, že vzbuzuje úctu a bázeň, ale je nám přístupné jedině tehdy, když překonáme svůj strach a vymaníme se z bezprostředního dosahu jeho nesmírné síly. Vznešené existuje v naší mysli jako idea, kterou vzbuzuje předmět obrovské síly nebo velikosti, ať už se jedná o představu nekonečna nebo běsnící bouře. Vznešené může na rozdíl od krásného postrádat formu, která nutně implikuje omezení, pokud je v něm nebo díky němu představována *neomezenost* a její totalita.

Přestože krásné ani vznešené není závislé na počítáních nebo na pojmech, jak je tomu v případě příjemného a dobrého, reflexivně se obojí váže k neurčitým pojmům, a to v případě krásna k pojmům *rozvažování* vztahujícím se ke *kvalitě*, zatímco u vznešena k pojmům *rozumu*, které jsou spojeny s představou *kvanity*. Právě jen rozum má totiž schopnost vytváření idejí, které jedině jsou pro nás místem, kde se můžeme setkat se vznešeností: vznešenost nenáleží objektu, je výtvorem naší mysli dokazujícím naši schopnost povznést se nad bezprostřední ohrožení a pocit strachu a vnímat „řádění“ přírody esteticky, s vědomím naší vlastní nadřazenosti.

Zásadní rozdíl mezi přírodní krásou a vznešeností spatřuje Kant v její účelnosti: krásna obsahuje ve své formě účel. Pojem vznešenosti tak „není zdaleka tak důležitý a bohatý v důsledcích jako pojem krásna v přírodě,“ protože „neukazuje na vůbec nic účelného

⁵⁷ Immanuel Kant, *Kritika soudnosti*, str. 81

v přírodě samotné, spočívá jen v možném *užití* jejího nazírání.⁵⁸ Zatímco pro krásu přírody musíme hledat důvod mimo nás, vznešenost se nachází pouze v nás samotných, přesněji v naší mysli a jejích idejích vytvářených rozumem.

Z kategoriálního hlediska musí být zalíbení ve vznešenosti stejně jako zalíbení v kráse „co do *kvantity* všeobecně platné, co do *kvality* bez zájmu, co do *relace* musí představovat subjektivní účelnost a co do *modality* tuto účelnost představovat jako nutnou.“⁵⁹ Vzhledem ke kvantitativnímu určení vznešeného rozlišuje Kant mezi „matematicky“ a „dynamicky“ vznešeným, přičemž první je vztahováno k *poznávací*, druhé pak k *žádací* schopnosti.

Nad veškeré srovnání

*Kant se již nijak nevyhýbal tomu, že vznešenost není velikost jako taková: hluboce správně definoval pojem vznešenosti odporem ducha proti přesile.*⁶⁰

THEODOR W. ADORNO

„Vznešeným“, píše Kant, „nazýváme to, co je *velké naprosto*“, tedy „*velké nad veškerá srovnání*.“⁶¹ Při posuzování velikosti Kant rozlišuje *matematický soud*, který je soudem logickým, číselně vyjádřitelným, poskytujícím pojem velikosti pouze srovnávací a nikdy absolutní. Vždy vyžaduje nějaké měřítko posuzování, kterým je například jednotka, číslo. Vedle matematického posuzování velikosti existuje soud *estetický*, který v souladu se soudy o krásném a vznešeném vychází ze subjektivní roviny a zároveň vyžaduje intersubjektivní platnost. Kant v návaznosti na svůj pojem vznešená předkládá, že ve velikosti můžeme nalézt zalíbení, i když jsme prosti zájmu o daný předmět a jeho existenci, jeho foremnost či neforemnost: prostě se nám líbí, protože je velký. A toto zalíbení je všeobecně sdělitelné. K nahlížení velikosti zároveň dle Kanta přirozeně patří pocit úcty, stejně tak jako malost vzbuzuje pocity pohrdání. Vznešené, tedy naprosto, absolutně velké, „ve srovnání s nímž je všechno ostatní malé“, jak Kant znovu připomíná, aby nám neuniklo, že vznešené je opravdu nad všechnu velikost, nemůže mít žádné vnější měřítko, jaké používáme hlavně v matematickém posuzování velikosti. Je měřítkem sobě samému a existuje v naší obrazotvornosti jako vlastní překročení, odkaz k nekonečnu: vznešeno tedy nelze hledat ve

⁵⁸ tamtéž, str. 82

⁵⁹ tamtéž, str. 83

⁶⁰ Theodor W. Adorno, *Estetická teorie*, str. 260

⁶¹ Immanuel Kant, *Kritika soudnosti*, str. 83

věcech přírody, které lze pojmout smysly. Je atributem idejí našeho rozumu, které jsou schopny myslet něco, co nelze nikdy zcela zobrazit⁶² nebo konečnou myslí pojmout.

Transcendence smyslovosti

*Vznešenost má tedy mnohem ideálnější a „subjektivnější“ charakter než krása a ještě ve větší míře transcenduje smyslový svět. I když její estetická hodnota je podle Kantova názoru mnohem menší než hodnota krásy, není její role v celkovém rozvrhu Kantovy estetiky zanedbatelná. Plní důležitou funkci – zprostředkuje přechod ze smyslového světa do inteligibilní říše idejí a představuje (...) jednu z dalších cest k možnosti dosáhnout pravého lidského určení, tj. svobody.*⁶³

VLASTIMIL ZÁTKA

Matematickým posuzováním velikosti nemůžeme dle Kanta nikdy dospět k absolutnu, nekonečnu ve své celkovosti. Matematický odhad zná jen relativní velikost, zatímco estetický pojímá velikost vůbec. Estetický odhad, který je na rozdíl od matematického určen subjektivně, pouhým pohledem, usiluje o sjednocení, o nahlížení nekonečna jakožto celku, ke kterému číselné vyjádření nemá přístup: čísla jdou do – nekonečna. Nikdy nedospějeme ke konci, a nikdy tedy nepojmeme celek. Vznešenost, jejíž velikost je sama sobě mírou, a která jedině má možnost chápat nekonečno jako *jeden celek*, právě touto možností ukazuje na schopnost mysli k překročení smyslovosti a obsažení něčeho „nemyslitelného“ v ideji rozumu.

Vznešenost Kant hledá v „surové přírodě“, která se na rozdíl od produktů umění jako jsou „stavby, sloupy“ apod., nebo od těch přírodních věcí, jejichž pojem již představuje nějaký účel, vyznačuje určitou „neúčelností“ a může být posuzována jen co do své velikosti. Příroda je tedy nazývána vznešenou tehdy, když je „velká naprosto“, je „vznešená v těch svých jevech, jejichž názor obsahuje ideu její nekonečnosti. (...) Vlastní neměnnou základní mírou přírody je její absolutní celek, který je v ní jakožto jevu sjednocená nekonečnost.“⁶⁴

⁶² tuto nezobrazitelnost vznešena se ale snažilo prolomit abstraktní umění; srov. kapitola *Vznešené jako vznešené*

⁶³ Vlastimil Zátka, *Kantova teorie estetiky: Studie k dějinám filozofie 18. století*, str. 91-92

⁶⁴ Immanuel Kant, *Kritika soudnosti*, str. 88 a následující

Kvalitně vznešené

Kvalita pocitu vznešenosti spočívá v tom, že je pocitem nelibosti nad estetickou schopností posuzování předmětu, která je přitom ale zároveň představována jako účelná; a to je možné proto, že vlastní neschopnost odkrývá vědomí neomezené schopnosti téhož subjektu a že mysl ji může esteticky posuzovat jen prostřednictvím tohoto vědomí.⁶⁵

IMMANUEL KANT

Pocit nepřiměřenosti naší schopnosti k dosažení ideje, která je pro nás zákonem, definuje Kant jako *úctu*. V pocitu vznešeného je podle Kanta obsažen pocit nelibosti, který vzbuzuje právě tato nepřiměřenost, tedy nepřiměřenost obrazotvornosti a rozumu vzhledem k odhadování velikosti a zároveň libost vzbuzenou tím, když z tohoto sporu vzejde překročení smyslovosti a soulad s nejvyššími idejemi rozumu. Stejně tak jako u krásna vytváří obrazotvornost a rozvažování svým souladem subjektivní účelnost duševních sil, tak i obrazotvornost a rozum svým rozporem vytvářejí jistý druh účelnosti. Úsilí o sjednocení, tedy úsilí přijmout míru pro velikosti do jednotlivého názoru je dle Kanta subjektivně neúčelné, objektivně ale potřebné pro odhadování velikosti, a tedy účelné. A právě v této účelnosti vznikající z rozporu sil obrazotvornosti a rozumu spočívá kvalitativní moment analýzy vznešeného.

Relativně mocná příroda

Podle této (Kantovy – K.K.) definice zakouší duch ve své bezmocnosti vůči přírodě svou inteligibilitnost jako od ní odtrženou. Ale tím, že vznešenost má možnost být vzhledem k přírodě pocítěna, stává se podle subjektivní konstitutivní teorie sama příroda vznešenou, a sebeuvědomění při styku se vznešeností přírody anticipuje něco ze smíření s ní. (...) V rysech svrchovanosti, jež jsou vepsány do její moci a velikosti, mluví vznešenost proti moci.⁶⁶

THEODOR W. ADORNO

⁶⁵ tamtéž, str. 91

⁶⁶ Theodor W. Adorno, *Estetická teorie*, str. 258

V moci přírody spočívá *dynamicky vznešené*. Nicméně abychom v přírodních úkazech jako jsou „odvážně převislé, jakoby hrozící skály, bouřková mračna kupící se na nebi, provázená blýskáním a hřměním, sopky v celé své zničující síle, orkány se svými pustošivými následky, bezbřehý bouřící oceán, vysoký vodopád mocné řeky apod.“⁶⁷ jak uvádí Kant, nalezli vznešenost, nesmí se tato moc přírody pro nás stát nadvládou, tedy překonávat odpor něčeho, co má také moc, v tomto případě moc člověka. Jak už bylo řečeno, fyzicky jsme proti „zničující síle přírody“ bezmocní: Co zmůže pouhé tělo člověka proti zuřícím přírodním živlům, stále dokola poznáváme i v dnešní době nejvyspělejší techniky. Ale v místě, kde jediné se můžeme setkat se vznešeností, tedy v naší mysli, se, jak tvrdí Kant, přírodě nepodvolujeme. Naopak – jsme jí nadřazení. Příroda je zde předmětem strachu, kterého se ale nesmíme bát. Neboť jak bychom mohli nahlížet esteticky něco, z čeho máme hrůzu? V tom nachází Kant zjevný paradox. Jeho slovy „ten, kdo se bojí, vůbec nemůže soudit o vznešenosti přírody, jako nemůže soudit o krásnu ten, kdo je zaujat náklonností a zálibou.“⁶⁸ Schopnost odolávat zdánlivě „všemohoucí přírodě“ posouvá naši mysl na zcela jinou rovinu, povznáší ji nad rovinu pouhé zranitelné tělesnosti a vede nás směrem k ideám, ze kterých mezi nejvyšší pro Kanta patří mravnost. Vznešenost se dle Kanta rodí tehdy, když jsme si vědomi své převahy nad přírodou v nás i přírodou mimo nás.

Vznešenost atomového výbuchu

*Když technika ovládla přírodu téměř úplně, vynořuje se otázka, zda také kategorie vznešeného nemusela být převedena na techniku.*⁶⁹

KONRAD PAUL LIESSMANN

Myšlenka vznešenosti ve smyslu moci a děsivosti něčeho, čemu se přesto cítíme ve své mysli nadřazení, a jsme tedy schopni je esteticky posuzovat, se u modernějších autorů nezdá být objevuje ve spojení s technikou. Dokonce už Kant ve svých filosofických zkoumáních myslel na válku, když napsal, že „dokonce i válka, je-li vedena podle pravidel a s úctou před posvátností občanských práv, má v sobě něco vznešeného a zároveň činí způsob myšlení národa, který ji vede tímto způsobem, tím vznešenějším, čím větším nebezpečím byl vystaven

⁶⁷ Immanuel Kant, *Kritika soudnosti*, str. 93

⁶⁸ tamtéž, str. 93

⁶⁹ Konrad Paul Liessmann, *Filosofie moderního umění*, str. 21

a mohl se v nich odvážně prosadit.“ O míru naopak Kant tvrdí, že „dlouhý mír nechává vládnout pouhého obchodního ducha, s ním ale nízkou ziskuchtivost, zbabělost a změkčilost, a činívá smýšlení národa nízkým.“⁷⁰

Nicméně moderní umění a jeho filosofické reflexe došly mnohem dál než Kantovy myšlenky o „vznešené“, „spravedlivé“ válce. Konrad Paul Liessmann předkládá, že „dojem vznešeného se dnes objevuje právě tam, kde jsme ještě ušetřeni mocného ohrožení vyvolaného technikou, a můžeme je tedy vnímat jako smyslový zážitek. To snad také vytváří vznešený charakter atomových explozí, pokud mohou být zpřítomněny jako *obraz*.“⁷¹ Je ale technika, tedy náš vlastní výtvar, něčím, co může zastoupit onu „děsivou přitažlivost“, kterou vznešenost přírody vzbuzuje? Podle mého názoru se zde jedná o jakousi pervertovanou vznešenost, která nám v rámci povznesení se nad svoji vlastní přirozenost umožňuje vnímat esteticky svoji vlastní destrukci. Protože „svět jakožto umělecká přítomnost je neoddělitelný od toho, čím sami jsme,“⁷² jak píše Arthur Danto. Danto je jeden z autorů, kteří si uvědomují hranice takzvaného „zkrášlování“ a estetického odstupu umožňujícího vnímat jako krásné nebo vznešené něco, co balancuje na hranici snesitelného a „nemorálního“. Podle jeho přesvědčení „existují případy, kdy by bylo nesprávné nebo nelidské zaujímat estetický postoj a odstup od určitých realit – např. vidět v demonstraci, při níž policie mlátí demonstrující, jistý druh baletu, nebo v explodujících bombách viděných z letadla, které je shazuje, tajuplné chryzantémy. Otázka se musí spíše zaměřit na to, co je třeba *učinít*. Z důvodů s tím srovnatelných existují věci (...), u nichž by bylo přímo nemorální zobrazovat je umělecky, neboť pak jsou posouvány do vzdálenosti, která je z morální perspektivy zcela falešná.“⁷³

⁷⁰ Immanuel Kant, *Kritika soudnosti*, str. 94

⁷¹ Konrad Paul Liessmann, *Filosofie moderního umění*, str. 21

⁷² Arthur C. Danto, *The Abuse of Beauty*, str. 156

⁷³ Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge / Massachusetts / London 1981, str. 47

Vznešenost a kultura

*Krásno nás připravuje k tomu, abychom něco, i přírodu milovali bez zájmu. Vznešenost nás připravuje k tomu, abychom totéž ctili proti našemu (smyslovému) zájmu.*⁷⁴

IMMANUEL KANT

Kant je přesvědčen, že k tomu, abychom byli schopni posuzovat vznešené, je třeba nejen vnímavosti myslí pro ideje, ale také určité kulturní vyspělosti, která tuto vnímavost podpoří a zároveň nám umožní povznést se nad onu bezprostřednost, která by nahlížením přírodních katastrof vzbuzovala spíše odpor než zalíbení a náklonnost. Kant přitom v rámci své morální filosofie považuje za hlavní přínos kultury právě vzdělání mravních idejí. Nicméně kultura nevytváří cit pro vznešené vzděláním nebo konvencí. Tento *cit* je naopak zakořeněn a priori v lidské přirozenosti a ve „vloze citu pro (praktické) ideje, tj. ve vloze morálního citu,“⁷⁵ jak píše Kant. A právě na této apriorní povaze je založena nutnost všeobecného souhlasu s vyřčeným estetickým soudem o vznešenu: stejně jako tomu, kdo zůstává k vyřčenému osudu o krásnu lhostejný, vyčítá Kant nedostatek *vkusu*, ten, kdo zůstane nedojat nad vznešeností, má nutně nedostatek *citu*. A právě tento cit je jakýmsi můstkem mezi „nedoložitelností“ apriorní povahy soudu o kráse a transcendentální filosofii. Cit je, díky tomu, že se prostřednictvím obrazotvornosti vztahuje k rozumu, a tedy k oblasti idejí, za předpokladu morálního citu v člověku považován za subjektivně nutný, a tím se přesouvá na pole transcendentální filosofie, jejímž základem jsou principy a priori.

⁷⁴ Immanuel Kant, *Kritika soudnosti*, str. 97

⁷⁵ tamtéž, str. 96

O TEORII A PRAXI: UMĚNÍ PRO A PROTI KRÁSE

Uměním můžeme vyjít ze sebe samých, dovědět se, co druhý vidí z toho světa, který není stejný jako svět náš a jehož krajiny by pro nás zůstaly něčím zrovna tak neznámým jako krajiny, které mohou existovat na měsíci. Díky umění místo abychom viděli svět jediný, svět svůj, vidíme, jak se tento svět zmnohonásobuje, a máme před sebou tolik světů, kolik jen je originálních umělců, světů, které jsou navzájem odlišnější než ty, jež krouží nekonečnem, a které k nám ještě mnoho století potom, co ohnisko vyzářování vyhaslo, ať už se toto ohnisko jmenovalo Rembrandt nebo Vermeer, vysílají pořád ještě svůj zvláštní paprsek.⁷⁶

MARCEL PROUST

Immanuel Kant psal o kráse, aniž by se sám jakýmkoli druhem umění prakticky zabýval. Mnozí současní teoretici umění jsou nicméně přesvědčeni, že člověk o umění nic zásadního nenapíše, pokud za prvé dostatečně nezná jeho dějiny, a za druhé pokud nerozumí uměleckému procesu samotnému, tedy pokud není dostatečně seznámen i s uměleckou praxí. Kantova formalistická filosofie se mohla vznášet ve velmi abstraktních výšínách a přesto platit pro umělecký diskurz jeho doby a inspirovat estetiku ještě o staletí později. Nicméně otázkou je, jestli byl takový přístup možný ještě pro umění 20. století a především pro jeho avantgardní hnutí, která znamenala zásadní přelom v přístupu ke klasickým kategoriím a hodnotám umění i lidského života vůbec. Ve filosofii umění Arthura C. Danta je patrný obrovský vliv avantgardy, která si prorážela cestu v době, kdy, jak o sobě sám píše, jednou rukou psal analytickou filosofii a druhou rukou maloval. Danto sice poznamenává, že v té době upadala estetika v jakési „zemi nikoho“ mezi filosofií a uměním a on tedy mohl žít tyto dvě oblasti svého života zcela odděleně, nicméně podle mého názoru je v jeho filosofii velmi zřetelná ona konkrétnost a důkladná obeznámenost s uměleckým diskurzem té doby, který doslova „prošel pod jeho rukama“.

Podívejme se zde na to, v době jakého uměleckého ovzduší Immanuel Kant vlastně žil, když analyzoval krásu a vznešenost. Přestože Kant upřednostňuje přírodně krásné před umělecky krásným, krásnému umění přesto připisuje účelnost v jeho formě stejně svobodnou od nucenosti pravidel, jako přírodnímu výtvaru. Ideou umění pak v souladu s Kantovými principy je, jak shrnuje Konrad Paul Liessmann, „nikoli napodobovat přírodu, nýbrž jevit se

⁷⁶ Marcel Proust, *Myšlenky; z Hledání ztraceného času* (v překladu Jiřího Pechara) vybral Jaroslav Štěpánek, nakladatelství Votobia, Olomouc, 1996, str. 5

pomocí nejvyšší artificiální konstrukce jako příroda: tak, že se umělecké dílo jeví jako dokonalá jednota svobody a nutnosti.⁷⁷

18. století charakterizuje ve svých *Dějínách krásy* Umberto Eco jako „století Rousseaua, Kanta a Sada, věk *sladkosti žítí* i gilotiny, Leporella a Dona Juana, přebujelé krásy pozdního baroka a rokoka a neoklasicismu.“⁷⁸ Onu sladkost života, jíž se ráda oddává zhýčkaná aristokracie, Eco připisuje právě radostnému baroku, zatímco neoklasicismus s sebou přináší kult rozumu, kázně a vypočítavosti, charakteristický pro rodící se měšťanstvo. 18. století a v něm i Kant žije v této dialektice radosti a přísnosti, osvícenství a absolutismu, světla a tmy. Rok před Kantovým narozením se Johann Sebastian Bach stává regenschorim u Sv. Tomáše v Lipsku a ve stejném roce, kdy Kant umírá, se Napoleon Bonaparte vlastnoručně korunuje na francouzského císaře. V duchu radostného, hravého rokoka maluje za Kantova života Jean-Honoré Fragonard, jehož estetické scény měly sloužit jedině kráse a lásce. Jednoduchost a věčnost osvícenství lze nalézt v obrazech Jean-Baptisty Siméona Chardina, který svými malbami otevřel pohled na život na míle vzdálený aristokratické bezstarostnosti a hrátkám. William Hogarth v té době svým malířstvím vyjadřuje nesouhlas s anglickou aristokratickou klasičností. Svými obrazy káral nemorální společnost ale zároveň, stejně jako jeho současník Edmund Burke, rozvázal ono klasické pouto mezi krásou a úměrností. Možná právě v návaznosti na tyto myšlenky napsal Kant, že to, co není řízeno pravidly, zajímá vkus více a déle než upjatá pravidelnost blížící se té matematické.⁷⁹

Co je ale všem těmto odlišnostem a dynamickému dialogu protikladů v umění (a myšlení) 18. století společné, je skutečnost, že umělecká tvorba je stále v zajetí miméze a přetrvává názor, že obrazy zobrazující nízkost jsou samy nízké, a proto nevhodné pro „krásné“, „vysoké“ „vznešené“ umění té doby. Kantova tradice krásy čisté formy, společného vkusu a citu pro vznešené ne náhodou padá právě v době, kdy se umění zřídka miméze i své kultovní funkce a především – své krásy. Theodor Adorno, doménou jehož života je – stejně jako u Arthura Danta – dvacáté století, je přesvědčen, že „žádná jednotlivě zvolená kategorie ani esteticky centrální kategorie formového zákona nepojmenovává podstatu umění a nestačí k soudu o jeho výtvorech.“⁸⁰ Pro Adorna umění muselo opustit svoji mimetickou a kultovní funkci proto, aby získalo svoji autonomii a svobodu, kterou zakládá především na ideji humanity. Tu ale společnost rozvrací tím, čím méně se stává humánní. Umění se tedy nachází ve stavu nesamozřejmosti sebe samého, svého vztahu k celku a dokonce svého práva

⁷⁷ Konrad Paul Liessmann, *Filosofie moderního umění*, str. 26

⁷⁸ Umberto Eco, *Dějiny krásy*, str. 237

⁷⁹ srov. Immanuel Kant, *Kritika soudnosti*, str. 78 a následující

⁸⁰ Theodor W. Adorno, *Estetická teorie*, str. 17

na existenci.⁸¹ Společnost znechucená tragédií první světové války vyřazuje krásu i vznešenost z definice umění, které *neusiluje* o to být krásné. Naopak – krása by pro ně byla urážkou. Avantgardní hnutí vyjadřují svůj odpor proti válce a zároveň proti lhostejnosti a trapné požívačnosti vyšších vrstev a musí se tedy rázně zbavit kategorií, které za Kanta umožňovaly, aby byla válka považována za vznešenou.

Umberto Eco nazývá avantgardu „krásou provokace“, mezi níž řadí hnutí a umělecké experimenty od expresionismu až po informel. „Avantgardní umění,“ píše Eco, „se problémem krásy nezabývá. Pochopitelně se předpokládá, že z estetického hlediska budou umělecká díla avantgardy také „krásná“ a poskytnou lidem stejné potěšení jako Giottovy nebo Raffaelovy obrazy, ovšem paradoxně právě na základě provokativního znesvěcení všech dosud platných a dodržovaných kánonů. Umění už si neklade za cíl zobrazovat přirozenou krásu, ani nechce být zdrojem poklidné radosti z kontempace a uspokojení harmonickými formami.“⁸² Arthur C. Danto by si pravděpodobně neodpustil poznámku k druhé větě tohoto citátu, která nemá daleko k přesvědčení – jehož průkopníkem byl především Roger Fry – že nové umění bude vnímáno jako ošklivé, dokud nezačne být viděno jako krásné. Danto by musel namítnout, že umění Dada, které autor chápe jako nejradikálnější popření a zavržení, „urážku“ krásy, rozhodně neusilovalo o to být vnímáno jakožto krásné. Slova jednoho z hlavních představitelů dadaismu, Maxe Ernsta, jsou toho nesporným důkazem: „Pro nás byl dadaismus především morální reakcí. Naše zuřivost měla za cíl totální rozvrat. Strašná a nesmyslná válka nám ukradla pět let života. Byli jsme svědky toho, jak se vše, co nám bylo předkládáno jako spravedlivé, pravdivé a krásné, stalo směšným a ostudným. Moje díla z této doby neměla upoutat, měla lidi přimět k tomu, aby křičeli.“⁸³

⁸¹ srov. Theodor W. Adorno, *Estetická teorie*, str. 9

⁸² Umberto Eco, *Dějiny krásy*, str. 415; srovnejme právě s Kantem, pro něhož je krása reflexivní kontemplací čistých forem

⁸³ Arthur C. Danto, *The Abuse of Beauty*, str. 48

ARTHUR C. DANTO: KRÁSA JE MRTVÁ. AŽ ŽIJE KRÁSA!

Sesazení krásy

Umění moderny, které „již není krásným uměním“, vynakládá svoji energii spíše na rozbití než na syntézu, je zainteresované na vytváření diskontinuit a ne na produkci amalgámu.⁸⁴

WOLFGANG WELSCH

18. století bylo posedlé krásou a vznešeností, pokládá tak základy pro moderní estetiku. Krása si svoji vládu nad uměleckým panstvím udržela téměř po dvě staletí, aby byla v šedesátých letech dvacátého století potupně sesazena. „Krása nezmizela pouze z pokrokového umění šedesátých let, ale také z pokrokové filosofie této dekády,“ píše Arthur C. Danto v jedné ze svých nejnovějších publikací, která je věnována – *kráse*. Kniha *The Abuse of Beauty* nicméně není žádnou archeologií estetiky osmnáctého až dvacátého století. Je spíše současným umělecko-filosofickým dialogem, který se zamýšlí nad dnešní rolí krásy a vznešenosti (nejen) v estetice, a popisuje odmítnutí, „urážku“ těchto kategorií v jejich kantovském smyslu a jejich resuscitaci v raných devadesátých letech 20. století, kdy Dave Hickey prohlásil Její výsost Krásu za vůdčí princip dekády. Jeho prohlášení bylo uvítáno, jak Hickey vzpomíná, „naprostým nechápajícím tichem... zabloudil jsem do této *mrtvé zóny*, do této tiché propasti.“⁸⁵ Podívejme se zde spolu s Dantem na tento trn v oku dvacátého století, které již nebylo ochotno a ze své podstaty ani nemohlo přijmout Kantovy kategorie krásy a vznešenosti v jejich původním významu, které ale po jejich radikálním odmítnutí nakonec znovu zatoužilo po kráse...

⁸⁴ Wolfgang Welsch, *Estetické myslenie*, z německého originálu přeložil Ladislav Kiczko, nakladatelství Archa, Bratislava 1993, str. 70; v rámci zachování integrity textu do češtiny přeložila K.Kottová

⁸⁵ tamtéž, str. 26

Subjektivní všeobecnost / Konkrétní já

*Krása jistě může být subjektivní, ale je univerzální, jak tvrdil Kant.*⁸⁶

ARTHUR C. DANTO

V Kantově filosofii je estetika striktně oddělena od všeho praktického. Estetika je autonomním polem, kde nevládnou žádné jiné účely nežli estetické. Danto předkládá, že důvodem pro vyloučení všech praktických účelů je právě univerzální status krásy: „soud o kráse musel být mlčky přijat jakožto všeobecný a tato všeobecnost by byla neslučitelná se zájmem a odtud s praktičností,“⁸⁷ píše ve svém *After the End of Art*. Jak už bylo řečeno, Kant toužil po tom, aby s sebou soud o kráse nesl požadavek všeobecného uznání, přestože zaznívá z úst *subjektu*. Danto dodává, že se Kant „dovolává své zvláštní představy, kterou nazývá „subjektivní všeobecnost“, jež je založena na předpokladu jistého druhu *sensus communis*, který na oplátku v Kantově systému zajišťuje určitou formální rovnocennost mezi morálním a estetickým soudem.“⁸⁸

Danto nazývá onu myšlenku, že principy mravního života jsou stejně jako principy estetického soudu a umělecké tvorby hluboce uniformní, „kantovským konsensem na poli filosofie dobrých společností a dobrého umění“.⁸⁹ Umělecká (a filosofická) moderna s sebou nicméně přinesla úsilí o zničení, rozklad tohoto konsensu. Avantgardním uměleckým hnutím, která se konstituovala počátkem dvacátého století, už nejde o umění v rámci všeobecně uznávaných kategorií ani o diktát vkusu. V jejich základu je naopak revolta proti dosavadní estetice jakožto do sebe uzavřenému, sebeurčujícímu a sebeospravedlňujícímu orgánu hermeneutické recyklace uznávaných forem, vedoucí často až do extrémů: ke vznešenému je postaveno jako jeho protiklad směšné, revolta proti kráse se neprojevuje jen jako příklon k ošklivému, jde až za hranice odporu, ve svých extrémních formách si libuje v nechutném.

Dantova kritika Kantovy estetiky je založena především na kritické reflexi Kantova pojetí subjektu. Ve svém *Philosophizing Art* Danto argumentuje, že „subjekt, já, není žádnou abstraktní položkou čistého rozumu, stejnou ve všech dobách, prostředích a kulturách. Já je spíše konkrétním výsledkem působení moha sil a příčin, které je celkově poznamenávají. Já je především ztělesněním své kultury, svého genderu, svých tradic, své rasy; a to nejsou žádné

⁸⁶ tamtéž, str. 25

⁸⁷ Arthur C. Danto, *After The End of Art*, str. 87

⁸⁸ tamtéž

⁸⁹ Arthur C. Danto, *Philosophizing Art*, University of California Press, Berkley / Los Angeles / London 1999, str. 125

záležitosti, které lze odmyslet, když se ptáme, co je pro člověka dobrým životem, přičemž jedinou uspokojivou odpovědí je nám nějaký univerzální princip. Proto tedy musí adekvátní teorie morálky brát v úvahu onu konkrétnost konkrétních já v jejich nezprostředkovaných společnostech.⁹⁰

Na další ze zásadních Kantových požadavků, tedy že estetický soud musí být ze své povahy nutně prost veškerého zájmu, reaguje Danto druhým momentem své kritiky založené na představě konkrétních já, když tvrdí, že právě tato já mají potřebu spojit své společné zájmy a odlišit se tak od ostatních, vytvářejíce ideu jakési sounáležitosti, jednotného „my“, čemuž má dopomoci právě umění. Danto poukazuje na to, že se Kantova filosofie utvářela dlouho před oním obdobím nacionalismu a národního cítění, ve kterém vzniklo množství muzeí, jejichž postojem rozhodně nebyla nezainteresovanost: tato muzea naopak vyjadřovala postoj obrovského zájmu o vlastní svébytnost, jinakost a vyjádření určitého přesvědčení. „Setkat se s uměním znamená od začátku mít (o něj) zájem,“ píše Danto později ve své knize *Philosophizing Art*. „Nejde o osobní nebo individuální zájem, ale o takový zájem, který má svůj účel v podporování skupiny, ke které člověk patří. Umění potom existuje pro tento zájem.“⁹¹ Otázka krásy v tomto případě není primárním zájmem. Umělecká zkušenost je zde spíše politická a instrumentální, nežli estetická. Umění má spoluvytvářet identitu, ono „my“ určité skupiny.

Estetika a politika

*Estetický soud je bytostně univerzální a tedy mimo oblast politiky, protože politika je sférou konfliktů, a to především konfliktů různých zájmů.*⁹²

ARTHUR C. DANTO

Ve „věku estetiky“, jak Danto nazývá osmnácté století, byly příroda a umění předměty nezainteresovaného zalíbení, očištěné od všech otázek užití a praktického dosahu. Podle Dantova názoru není náhodou, že se právě v této době zrodily ideály a hodnoty liberálního státu, s jeho velkým důrazem na systém přirozených práv a nezcizitelných svobod.⁹³ V protikladu k tomu Danto upozorňuje, že to byl především právě politický zájem umění

⁹⁰ tamtéž, str. 126

⁹¹ tamtéž, str. 134

⁹² Arthur C. Danto, *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts un Post-Historical Perspective*, str. 186

⁹³ srov. tamtéž, str. 187

schovávající se za „čistotu“ a „nestrannost“ estetiky, který v minulosti přitahoval lačné oko cenzury a represe. V kapitole věnované „Nebezpečnému umění“ (*Dangerous Art*) Danto ve své knize *Beyond the Brillo Box* nicméně dodává, že: „ona intoxikace tím, že bylo umění považováno za nebezpečné, byla poněkud zmírněna zjištěním, že to není pouze umění, ale také osobní korespondence a dokonce pouhá konverzace, jež by musela být považována za dostatečně nebezpečnou na to, aby opravňovala monitorování státem, fungujícím jako přesný, podezřívavý soudce, který bez špetky humoru uplatňuje svoji svévoli.“⁹⁴ To, co činí umění nebezpečným, je ale podle Danta především ono „schovávání“, tajnůstkářství, za kterým stát automaticky vyciťuje něco „nekalého“. Kdyby umění otevřeně vyjádřilo to, co skrývá, možná by se nakonec nezdálo zdaleka tak „nebezpečné“.

Jiným extrémem je podle Danta pozice historického materialismu, kdy umění a politika splývají v jakési ideální reciprocitě, přičemž obojí prosazuje stejné přesvědčení založené na socialistickém ideálu beztřídní společnosti. Nicméně, jak tato myšlenka vypadá v praxi, jsme se mohli nejlépe přesvědčit sami v našich rodných Čechách před rokem 1989, kdy se umění přísluhující režimu těšilo obrovské slávy, zatímco všechno ostatní muselo buď do samizdatové ilegality nebo do exilu. A tady rozhodně nešlo o to, že by umění bylo nebezpečné proto, že by se schovávalo. Otevřenost by totiž musela zjevit pravdu, která nebyla onomu podezřívavému soudci tenkrát po vůli. Danto v otázce souvislosti umění a politické skutečnosti nabízí poněkud přijatelnější myšlenku, totiž že umění a politická realita určité společnosti jsou stejným druhem symbolických forem, které jsou pouze ztělesněné rozdílným způsobem.⁹⁵ „Chci říci (...), že umělecké dílo pocházející z určitého státu ztělesňuje tento stát, nebo že je onen stát vtělen v souboru děl, kterým přiznává jejich práva, takže literární dílo nikdy nebude zcela prosté popisu politické situace, za které bylo napsáno, a že veškeré umění je ve svém důsledku politické, i kdyby politika nebyla jeho bezprostředním obsahem.“⁹⁶

V souvislosti s uměním, které opustilo kantovský ideál absence veškerého zájmu, se Danto zabývá otázkou odpovědnosti za takové estetické vyjádření, které má nějaký záměr sahající za hranice nepraktičnosti a „čistoty“ estetiky, a to především zájem právě politický. To, že umělecká činnost láká oko podezřívavé cenzury, je jedna věc. Poněkud opačným problémem je, že se umělci schovávali (nebo se z povahy klasické estetiky prostě „museli“ schovávat) za ochrannou zeď estetiky, která svět umění striktně odděluje od světa zájmu, tedy světa našeho praktického jednání, tak dlouho, že umělci jaksí přestali být chápáni jako vůbec

⁹⁴ tamtéž, str. 179

⁹⁵ zde Danto naráží na svůj koncept uměleckých děl jako „embodied meanings“, vtělených (ztělesněných) významů

⁹⁶ Arthur C. Danto, *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts un Post-Historical Perspective*, str. 182

schopni do této praktické oblasti svým uměním zasahovat. Zevnitř estetického světa, který je uzavřen sám do sebe a pečlivě ohraničen, může být velmi obtížné dosáhnout ven, a něco „tam venku“ změnit: vždyť je to „jen umění“, tak jak by mohlo zasahovat do politiky nebo měnit morální zákony? Narážíme tady na to, jak pečlivě Kant a ti, kteří sdíleli jeho přesvědčení, vybudovali onu okrasnou zahradu estetiky a jak daleko ji drželi od toho našeho „nizkého“ světa žádosti a praktických zájmů. Za Kanta bylo pobuřující, když se Hogarth pokusil „umravnit“ společnost tím, že jí nastaví zrcadlo a zobrazí ji v její nemravnosti. Takové umění bylo chápáno jako nízké, stejně tak jako jeho námět. A přestože pravděpodobně mnozí z nás uznávají, že umění je reflexí dané společnosti a nemálo o ní vypovídá, že „vývoj uměleckých postupů, shrnovaných většinou do pojmu sloh, koresponduje s vývojem společenským,“ což Adorno považuje za „nespornou trivialitu“⁹⁷, vystoupit z oné hermeneutické estetiky a opravdu působit na praktický, a dokonce politický svět, se skutečně podařilo až umění dvacátého století.

Co se týče účelného umění, působí proti sobě tedy dvě síly: jedna se snaží schovat za ochrannou zeď estetiky, aby nemusela nést odpovědnost za svoji uměleckou činnost s politickým nebo nějakým jiným záměrem, a ta druhá usiluje o to, aby byla tato zeď zbořena a aby se umění ukázalo jako specifický druh vyjádření, který je schopen formulovat smysluplné myšlenky, a který může rozhodně být nebezpečný, pokud dojde na otázku politiky, státu apod. Danto spatřuje příčinu politického paralyzování umělce v teorii nápodoby: „pokud je publikum přesvědčeno, že umění je iluze, která se dostatečně podobá skutečnosti na to, aby za ni byla zaměňována, ale logicky se nachází mimo ni, takže nemůže být ani příčinou, ani následkem reality samotné, pak se umění stává metafyzickou efemérou. Nemůže nám říct nic, co bychom už nevěděli, a umělec je ponížěn na pouhého napodobitele, který nezná nic jiného než to, jak správně napodobovat.“⁹⁸

Já jsem přesvědčena, že umění je integrální součástí každé společnosti a kultury, sloužící nejen jako předmět estetického zálibení a čisté kontempace v kantovském smyslu. Umění reflektuje svoji kulturu v jejím jedinečném prostoru a čase, v jejích cílech, přáních i obavách: a pokud jde o nějaký politický cíl, přání nebo obavu, měly by mít své místo v uměleckém vyjádření stejně tak jako překrásná krajina nebo hladovějící děti. Každý umělecký výraz by nicméně měl být schopen vystoupit z oné „dekorativní zahrady estetiky“: vzhledem k tomu, že umění už dnes není redukovatelné na pouhou mimézi, mělo by být s to ovlivňovat soudobou společnost a kulturu, její politické aspekty nevyjímaje. Umění lze takto

⁹⁷ Theodor W. Adorno, *Estetická teorie*, str. 14

⁹⁸ Arthur C. Danto, *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts un Post-Historical Perspective*, str. 185

chápat prostě jako jiný jazyk nebo způsob vyjádření, a nepřikládat mu automaticky nižší výpovědní hodnotu nebo (politickou) relevanci, než „vědecktější“ vyjadřovací formám. „Umělecké dílo je tedy *znakem*, jenž má prostředkovat nějaký nadosobní význam,“⁹⁹ jak psal již Jan Mukařovský. Zásadní samozřejmě je, jaká je intence tohoto umění, jestli si přeje být „pouze“ krásné, nebo mluvit do politiky. V tom druhém případě by se ale nemělo schovávat „mezi ploty“, kde se pouze kontemplanuje a nezasahuje do ničeho vnějšího, mělo by naopak nést za svoje vyjádření odpovědnost. Danto sdílí přesvědčení, že „umění je vnitřně dostatečně spojeno se zbytkem života na to, aby změna v něm samém znamenala změnu ve všem ostatním. Když vezmeme v úvahu hodnotu sociální stability, máme před sebou otázku, jakou politickou cenu bude třeba zaplatit za to, aby umění znovu nabylo svých práv.“¹⁰⁰

Krása a mravnost

*Disonance, znamená veškeré moderny, uvolňuje i ve svých optických ekvivalentech přístup svůdné smyslovosti tím, že ji transfiguruje do své antiteze, do bolesti: to je prapůvodní estetický fenomén ambivalence.*¹⁰¹

THEODOR W. ADORNO

Zásadní rozdíl mezi estetikou a etikou spatřuje Kant v tom, že i když obojí usiluje o univerzální soud založený v apriorních strukturách, estetický soud není veden obecnými, praktickými principy. Estetická oblast je zde jakýmsi přechodem, spojovacím mostem mezi teoretickou filosofií, kterou Kant předkládá v *Kritice čistého rozumu*, v níž hledá podmínky možnosti zkušenosti a odtud podmínky možnosti *přírody*, a filosofií praktickou, které je věnována jeho *Kritika praktického rozumu*, jako pokus o objasnění podmínek možnosti lidské svobody. *Kritika soudnosti* potom usiluje o objasnění *podmínek možnosti* estetického posuzování, tedy, v Kantově terminologii, zkoumá podmínky možnosti platnosti apriorních estetických soudů.¹⁰² Jak poznamenává Vlastimil Zátka, Kant zařazuje svoji estetiku do úzké souvislosti se svou *etikou* a *antropologií*, která pojímá člověka jako „konečný účel přírody a jako autonomní a svobodnou bytost, jež tím, že je bytostí obdařenou rozumem, je schopna

⁹⁹ Jan Mukařovský, *Studie z estetiky*, str. 265

¹⁰⁰ ¹⁰⁰ Arthur C. Danto, *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts un Post-Historical Perspective*, str. 194

¹⁰¹ Theodor W. Adorno, *Estetická teorie*, str. 27

¹⁰² srov. Vlastimil Zátka, *Kantova teorie estetiky: Studie k dějinám filozofie 18. století*, úvod ke Kantově analýze estetických soudů, str. 11 - 39

transcendovat smyslový svět a tím i sféru nižších lidských žádostí a empirických popudů, a stát se nejen bytostí nepodmíněných mravních zásad, ale i tvorem se smyslem pro krásu a vznešenost. Teprve krásné věci totiž ukazují, že člověk se do světa vlastně vůbec „hodí“ (passt).¹⁰³ Krása nicméně v Kantově pojetí není a ze své podstaty nemůže být totožná s mravností, protože není vedena závazností logického soudu a objektivní nutností, která se s ním pojí. Krásné je nicméně jakýmsi vztahem, ideálním odkazem k moralitě.

Otázkou, kterou si v této souvislosti pokládá Arthur Danto, je, jak se to má se spojením krásy a popřípadě její vazby na morálku s těmi aspekty našich životů, které bychom asi nenazývali krásnými tehdy, když je prožíváme: spojení s bolestí, zármutkem, smrtí apod. Když považujeme umělecky ztvárněnou smrt za krásnou, znamená to, že jsme perverzní? A nebo potřebujeme umění k tomu, aby vytvořilo jakýsi odstup od bezprostřední naléhavosti našeho života a pomohlo nám vnímat bolest nebo smrt jako snesitelnou a nebo dokonce krásnou? „Cítím, že příliš málo rozumíme oné psychologii ztráty na to, abychom pochopili, proč je právě zobrazení krásy tak přiměřené jakožto způsob jejího označení,“ uvádí Danto v knize *Embodied Meanings*. „(...) Je to jako kdyby krása byla jakýmsi katalyzátorem, který přeměňuje surový žal v pokojný smutek prostřednictvím přenesení ztráty do určité filosofické perspektivy.“¹⁰⁴ Přestože Kant v *Kritice soudnosti* o bolesti explicitně nemluví, Danto je přesvědčen, že symetrie téměř vyžaduje, aby existovala koncepce krásy také v souvislosti s předměty nebo událostmi způsobujícími bolest, protože bolest sama může být rovněž zevšeobecněna a umístěna do filosofické perspektivy. Spojení bolesti a univerzality zprostředkované krásou je podle Danta utěšující díky vědomí všeobecnosti smrti.¹⁰⁵

Vedle univerzálního statutu krásy je jedním z hlavních Kantových požadavků moment nezainteresovanosti. Danto se zde nad konkrétním příkladem Motherwellových *Elegií pro španělskou republiku* zamýšlí nad tím, zdali je krása na místě, když je nám zájem morálně předepsán. Motherwell sám se nechal slyšet, že „bez etického uvědomění je umělec pouhým dekorátorem.“¹⁰⁶ Pro posuzování Motherwellova díla je esenciální, že krása *Elegií* je, jak Danto zdůrazňuje, jejich významu *vnitřní*: nejde tedy o to, aby *Elegie* byly obdivovány pro

¹⁰³ tamtéž, str. 19

¹⁰⁴ Arthur C. Danto, *Embodied Meanings; Critical Essays & Aesthetic Meditations*, str. 364

¹⁰⁵ Kant nicméně motiv konečnosti tematizuje pouze jako jakýsi odkaz k nedosažitelnému nekonečnu, který je pro nás limitující: v *kritice soudnosti* se pokouší objasnit, jak je estetický postoj ke světu z hlediska konečnosti vůbec možný; estetika jakožto posuzování určované tím, že vychází z konečné bytosti, pak nemůže být vlastním orgánem absolutna, může k němu pouze poukazovat; tuto koncepci vyvrátil německý klasický idealismus, který přestal odvozovat nekonečno z konečnosti a naopak jej postavil do popředí jakožto všudypřítomný, konečnost fundující fenomén; srov. Vlastimil Zátka, *Kantova teorie estetiky: Studie k dějinám filozofie 18. století*

¹⁰⁶ Robert Motherwell, citace z Peter and Linda Murray, *The Penguin Dictionary of Art and Artists*, Penguin Books, London, 1991

svoji krásu. Tato krása je součástí jejich obsahu, významu tohoto uměleckého díla. „Motherwellovy strnulé černé formy se přitom zdají jako beztvareé postavy rozestavěné v narušené krajině, která musela být dějištěm utrpení. Ale tato díla jsou nezpochybnitelně krásná, což je také přiměřené oné náladě, kterou prozrazuje jejich název „elegie“. Jsou jakousi vizuální meditací nad smrtí jakožto formou života. (...) *Španělské elegie*, jak jsou nazývány, vyjadřují těmi nejnaléhavějšími formami a barvami, rytmy a proporcemi smrt politického ideálu, jakkoli strašlivé skutečnosti mohly být jeho historickou součástí.“¹⁰⁷ Podle Danta právě spojení krásy s morální bolestí přeměňuje tuto bolest z utrpení na zármutek a přináší tedy jakousi úlevu. A vzhledem k tomu, že příležitost elegie je veřejná, je možné tento zármutek sdílet s ostatními. Elegie má umělecký i filosofický účinek: přikládá ztrátě určitý význam tím, že od ní vytváří odstup, a zároveň k sobě připoutává ty, kteří tuto ztrátu zakoušejí. Nicméně, jak Danto dodává, v případě, že je krása vnitřně spojena s významem díla, může být jeho kritika založena na tom, že je krásné, když je pro něj krása zcela nevhodná.

Pokud stojíme před nějakým morálním rozhodnutím, nepochybným principem, podle kterého se musíme rozhodnout, co je správné, je podle Kanta onen slavný imperativ, vyjadřující „že nemám postupovat nikdy jinak než tak, *abych mohl současně chtít, aby se má maxima stala obecným zákonem*.“¹⁰⁸ Podstata *Elegií* může být chápána jako „zkrášlení“ smrti a utrpení prostřednictvím vytvoření symbolického odstupů od jeho bezprostředního účinku na lidský život a posunutí této konkrétní události do sféry společného, univerzálně lidského. Tím je vytvořen moment snesitelnosti a zároveň možnosti nahlížet tragédie lidského života esteticky: už se nejedná o „moji“ smrt, „moje“ utrpení, ale o smrt nebo utrpení *par excellence*, které lze posuzovat z hlediska filosofického nebo estetického odstupů. *Elegie* jsou samozřejmě politickým dílem, ale jejich záměrem není měnit politickou realitu. Jak už bylo nastíněno, jsou spíše filosofickou (a estetickou!) meditací nad životem a smrtí. Z tohoto hlediska tedy, přes veškerý zájem, který se k nim váže, nejsou natolik vzdáleny dokonce ani dogmaticnosti Kantových morálních principů a jeho neméně přísnému pojetí univerzální krásy: estetické zpřístupnění utrpení a bolesti pohledu člověka nikoli už trpícího, ale reflektujícího svoji situaci a schopného ji vnímat s odstupem by se dokonce snad mohlo stát univerzálním zákonem přírody. Vždyť člověk je jedinou bytostí, která má schopnost přeměnit

¹⁰⁷ Arthur C. Danto, *The Abuse of Beauty*, str. 110

¹⁰⁸ Immanuel Kant, *Základy metafyziky mravů*, z německého originálu přeložil Ladislav Menzel, Nakladatelství Svoboda, Praha 1976, str. 32-33

utrpení nebo bolest v něco estetického, a nemělo by pro něj tedy být morálně nesprávné tak činit.

Odporná urážka krásy

*Jednou večer jsem si posadil Krásu na klín. A zdála se mi hořká. A haněl jsem ji.*¹⁰⁹

ARTHUR RIMBAUD

V *Kritice soudnosti* Kant píše, že krása je symbolem morálně dobrého. Nese s sebou požadavek univerzality jakožto přednosti lidskosti jako takové. V tomto smyslu je tedy, jak dovozuje Danto, urážka krásy symbolickým útokem proti moralitě a odtud proti lidskosti vůbec.

Avantgardní hnutí, která se formovala ve dvacátém století, pojetí krásy radikálně zpolitizovala. Jedním z hlavních důvodů bylo to, že se ono apriorní spojení krásy a umění a také krásy a dobra stalo pro umění té doby zcela nepřijatelným. Podle Arthura Danta byla první generace moderní avantgardy více než oprávněna k tomu, aby odstranila krásu z definice umění: umělecká moderna s sebou přinesla ono úžasné, šokující otevření hranic umění, kdy se uměním mohlo stát opravdu cokoli, což bylo ale také terčem častých útoků a nařčení z toho, že právě avantgarda je začátkem „konce“ umění.¹¹⁰ Nicméně v době, kdy se uměleckým dílem mohl stát pisoár a napodobeniny balíčků kartonů na kečupy Heinz nebo Brillo houbičky, nemohla krása se svým absolutním nárokem uspět: veškeré umění (ne)musí být krásné... A asi právě proto, že krása byla za svého panování velmi absolutistickým vladařem, muselo její svržení proběhnout poměrně radikálně. Umění si začalo libovat v ošklivém a dokonce odporném, Rimbaud byl prohlášen za morálního hrdinu.

Onoho úkolu „oddělení krásy od umění jakožto výrazu morálního odporu proti té společnosti, pro kterou byla krása vroucně milovanou hodnotou, a která milovala umění samo

¹⁰⁹ Arthur Rimbaud, *Sezóna v pekle, Iluminace, Dopisy vidoucího*, z francouzského originálu přeložil Aleš Pohorský, nakladatelství Garamond, Praha 2004

¹¹⁰ za který se nicméně sama někdy považovala, dadaisté na své první mezinárodní výstavě v Berlíně vyvěšovali cedule s nápisy *Die Kunst ist Tot* apod.; nicméně, jak Danto ukazuje, „konec umění“ naprosto není nutné chápat negativně, Danto naopak koncem umění chápe vysvobození se z modernistické narace, „velkého vyprávění“ o dějinách umění, a následné otevření se pluralitě směrů, které již nejsou navázáním na nebo popřením směrů předcházejících; teprve „konec umění“ jej otevírá možnosti skutečné filosofické reflexe; srov. Arthur C. Danto, *After The End of Art; Contemporary Art and the Pale of History*

pro jeho krásu“¹¹¹ se podle Danta nejradikálněji zmocnil dadaismus. Dada odmítá být krásné: považovat výtvořiny dadaistů za krásné by znamenalo bytostné nepochopení jejich podstaty. Tristan Tzara v roce 1918 pro *Dadaistický manifest* napsal: „Je zde velké negativní dílo zkázy, které musí být dovršeno. Musíme zametat a uklízet. Musíme stvrdit čistotu jedince po stavu šílenství, naprostého, agresivního šílenství světa ponechaného v rukou banditů, kteří se rvali jeden s druhým a zpustošili staletí.“¹¹² Odtud pak plyne jeho „úkladná a planoucí touha zavraždit krásu.“¹¹³ Dadaismus nechce už mít nic společného s tradičními hodnotami a vůbec se vším, co bylo dosud pokládáno za umění. Namísto umění dosazuje svoje antiumění, které se ale přesto nedalo zcela vymanit z umělecké reality své doby: Duchampovy ready-mades by asi těžko pobuřovaly, kdyby je nevystavoval v galeriích. „Bylo tedy zapotřebí umění jako korelativu, aby šok antiumění působil,“¹¹⁴ píše Anna-Carola Krauss ve svých *Dějínách malířství*.

Za největší antiumělecký šok, skutečnou „urážku krásy“ by Kant pravděpodobně považoval umělecké zobrazení té „nejopovržlivější“, „nejnechutnější“ estetické kvality: odpudivosti. Zatímco i ty nanejvýš nepříjemné věci, mezi kterými Kant jmenuje „Fúrie, nemoci, válečná pustošení“, mohou být díky estetickému odstupu a znázornění nahlíženy jakožto krásné, odpudivost nemůže být zobrazena jako nic než zase odpudivost. Podle Kanta nemůže být něco odporného reprezentováno, aniž by tato reprezentace zničila veškerou estetickou satisfakci. Danto předkládá, že současný svět umění stojí před rozhodnutím, zdali má popírat, že by něco odporného mohlo být povzneseno na umělecké dílo, což je samozřejmě v rozporu s kantovským vkusem, a nebo jestli se má takto vymezeného vkusu zbavit jako příliš úzkého kritéria pro definování umění. Ve své knize *The Abuse of Beauty* se Danto zamýšlí nad tím, jaké umění mohlo Kanta přivést k úvahám o kategorii odpudivosti, kterým věnoval část své filosofické estetiky. Z pozdní gotiky pochází socha nazvaná „The Prince of the World“¹¹⁵, která zepředu zobrazuje prince jako krásného mladíka, jehož záda se ale nacházejí ve značně pokročilém stupni rozkladu. „Ukázat lidské tělo jakožto odporné zajisté znamená prohřešit se proti dobrému vkusu, ale křesťanští umělci byli připraveni tuto cenu zaplatit ve prospěch toho, co křesťanství považuje za náš nejvyšší morální účel,“¹¹⁶ píše

¹¹¹ Arthur C. Danto, *The Abuse of Beauty*, str. 48

¹¹² tamtéž, str. 49

¹¹³ tamtéž, str. 39

¹¹⁴ Anna-Carola Krauss a kolektiv autorů, *Dějiny malířství od renesance k dnešku*, z německého originálu přeložila Jaroslava Krajná, nakladatelství Slovart, Praha 1996

¹¹⁵ do češtiny překládáný jako „Kníže světa“; pojem, který značí onu distinkci mezi pozemským vládcem, který podléhá nezvratné konečnosti a jeho moc je tudíž omezená, a neomezeným, absolutním Pánem nebes, Bohem.

¹¹⁶ Arthur C. Danto, *The Abuse of Beauty*, str. 52

Danto. Kant by něco takového přes své dogmatické srdce pravděpodobně nepřenesl. Kategorie odporivosti je pro něj sama nízká a její umělecké zobrazení nikdy nemůže dojít k onomu blahosklonnému zkrášlení.

Nicméně to, co Kant považoval za okrajový případ, se, jak Danto upozorňuje, podle francouzského kritika Jeana Claira stalo určující kategorií estetiky dvacátého století: „Od vkusu...jsme se posunuli k odporivosti.“¹¹⁷ Konrad Paul Liessmann nicméně v takovém prohlášení spatřuje jistou ambivalenci: tzv. znalec umění je podle něj nucen umělecké ztvárnění něčeho odporivého posuzovat z hlediska estetické kvality, a naopak ten, kdo na uměleckou provokaci takového druhu reaguje zhnuseně, je považován za šosáka a nepřítele umění.¹¹⁸ Otázkou ale je, zdali právě tento Liessmannův argument není stále zajat v diktátu „starých“ kategorií. Pokud totiž uznáme odporivost jako novou estetickou kategorii, vedle staré, na milost vzaté krásy a všeho ostatního, co se zatím vedralo do estetiky jakožto vkusové pojmy, mezi kterými Frank Sibley uvádí například *jednotnost, vyváženost, neživotnost, jemnost* nebo *tragičnost*¹¹⁹, pak posuzování uměleckého díla jakožto odporivého nemusí vůbec znamenat žádné šosáctví, ale naopak znalost současných termínů náležitých estetickému souzení. Úsilí „nezkrotné avantgardy“, jak ji Danto nazývá, by pak slavilo svůj obrovský úspěch. Je sice pravda, že jsme se z tohoto „období odporu“ esteticky zase už poněkud posunuli, a mnozí z nás začínají znovu toužit po kráse. Nicméně co zůstává nezpochybnitelným úspěchem avantgardy je právě to, že prolomila absolutní postavení krásy (popřípadě vznešenosti) jakožto určující kategorie pro vše estetické, a vystavila tak celou estetickou oblast radikální otevřenosti, nutící ji buď do sebe pojmout i ty kategorie, které by ještě půl století předtím byly zcela nemyslitelné, a nebo zaniknout. Wolfgang Welsch, jeden z nejaktuálnějších autorů tematizujících problematiku estetiky v současném diskurzu, v tomto smyslu mluví o nynější situaci, kterou v rámci distinkce vůči modernímu a metafyzickému období nazývá postmoderní, jako o souladu estetiky a anestetiky, respektive estetického myšlení a jeho protipólu, který ale nesmí být redukován na pouhý protiklad, negativní doplněk pozitivního. Dynamika estetiky a anestetiky se stává určujícím principem postmoderny, která překonala dřívější „metafyzické“ a „moderní“ protěžování jedné disciplíny (hodnoty, kvality...) na úkor druhé (druhých).¹²⁰ Koncepce nutného spojení umění a krásy tedy z uměleckého i teoretického myšlení nenávratně vymizela.

¹¹⁷ tamtéž, str. 52

¹¹⁸ srov. Konrad Paul Liessmann, *Filosofie moderního umění*, str. 22-24

¹¹⁹ Frank Sibley, *Estetické pojmy*, součástí publikace *Umění, krása, šeredno; texty z estetiky 20. století*, editoval Vlastimil Zuska, vydalo nakladatelství Karolinum při Univerzitě Karlově v Praze, 2003

¹²⁰ srov. Wolfgang Welsch, *Estetické myšlení*

Nicméně já bych se zde ráda připojila k Dantovu závěru, který činí ve své *Abuse of Beauty*: „Nemohu s Jeanem Clairem souhlasit, že díky odpornosti máme novou estetiku, ve které nevkus nahrazuje vkus. Máme spíše přístup k novému ocenění estetických možností, včetně svěžšího myšlení o kráse samotné. (...) Rozdíl mezi krásou a těmi ostatními nespočetnými kvalitami spočívá v tom, že krása je jediná, která má nárok na to být hodnotou, jako je pravda nebo dobro. Opuštění krásy by nás zanechalo v nesnesitelném světě, stejně jako opuštění dobra by nás ponechalo ve světě, ve kterém by nebylo možné žít plnohodnotným lidským životem.“¹²¹

Vznešené jako vznešené

*Estetická spiritualita se odedávna lépe snášela s „fauve“, s divokostí, než s tím, co již zabrala kultura. Jako něco zduchovnělého stává se umělecké dílo o sobě sublimací přírody, tedy tím, co se mu dříve připisovalo jako působení na jiného ducha jako katarze. Vznešenost, kterou Kant vyhradil přírodě, se po něm stala historickým konstituens umění samého.*¹²²

THEODOR W. ADORNO

Ve svém předkritickém spise *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*¹²³ označuje Kant jakožto opak vznešeného *směšné*, což podle Danta znamená, že to, co způsobilo hnutí Dada, bylo spíše než urážkou krásy zavržením vznešenosti. Kant hovoří o vznešeném jako o spojení úcty a bázně. Jeho velikost, která ale nikdy nepřesáhne hrdość našeho lidství, nás nestraší, ale dojíká. Dadaistické protěžování infantilnosti a „hlouposti“ by tedy pro Kanta pravděpodobně bylo pravým opakem vznešeného. Nicméně to, co Arthura Danta v souvislosti s Kantovým vznešenem především zajímá, je, že vzhledem k tomu, že umění Kantovy doby bylo výlučně uměním nápodoby, bylo sice možné zobrazit vznešené, ale nikoli zobrazit vznešené *jako* vznešené. Pocit úcty a bázně je spojen s určitým omezením. Máme před sebou otázku, jak je možné zobrazit vznešenost. Kant spojil vznešenost s pojmem velikosti, vzpomeňme na jeho slavné vymezení, že „vznešeným nazýváme to, co je velké naprosto,“ přesněji „co je velké nad veškeré srovnání.“¹²⁴ Vznešené je odkazem k nekonečnu

¹²¹ tamtéž, str. 59-60

¹²² Theodor W. Adorno, *Estetická teorie*, str. 257-8

¹²³ autorka čerpala z anglického překladu *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*, University of California Press, Berkely 1960

¹²⁴ Immanuel Kant, *Kritika soudnosti*, str. 83

a tím také jakýmsi odkazem k nezobrazitelnosti. Jako příklad uvádí Danto malby Barneta Newmana, které přenesením do katalogu jaksi ztrácejí svoji vznešenost. Najednou jsou – *malé*. Nicméně určitou možností je překlenout otázku nezobrazitelnosti vznešena tím, že jej, jak už je v tomto eseji zabývajícím se „přehodnocením všech hodnot“ uměleckou avantgardou zvykem, vymaníme z jeho starého určení, které nás determinuje k tomu, abychom našli vznešené pouze v přírodě, ze které se jejím mimetickým zobrazením vznešeno poněkud vytrácí. V době před uměleckou modernou bylo nemyslitelné, aby někdo byl malířem, aniž by maloval *obrazy*: malba, která by nebyla zároveň obrazem (reprezentací), to by znamenalo zjevný rozpor. A právě to podle Danta znemožňovalo umělcům vytvářet malby, které by byly *vznešené*. Potenciální cestou ke vznešenu může tedy být až umění, které nic nereprezentuje, ale má naopak smysl pouze v sobě samém: řeč je o abstrakci. Slova Umberta Eca, že se abstrakce „vzbouřila proti nadvládě forem vypůjčených z přírody i každodenního života a spolehla se výhradně na čisté formy,“¹²⁵ nás přitom vracejí poměrně blízko ke Kantovi a jeho formální kráse, i když tentokrát už v jiné dimenzi. Kdyby se Kant oprostil od nutného spojení umění a *mimésis*, které vládlo jeho době, možná by ho dnes nejvíce uchvacovaly malby Jacksona Pollocka, jejichž doménou jsou právě ony čisté formy a zároveň nepravidelnost: protože podle Kanta „všechno upjatě pravidelné (co se blíží matematické pravidelnosti) má v sobě něco nevkusného, neboť při prohlížení neposkytuje dlouhou zábavu a nudí, pokud není výslovně jeho úmyslem poznání nebo nějaký určitý praktický účel. Naproti tomu je pro nás to, s čím si obrazotvornost může hrát nenuceně a účelně, vždy nové a pohled na to nás neznechutí.“¹²⁶

Newmanův *Onement I* je malba, která nezobrazuje nic než sebe samu. Nicméně Danto zdůrazňuje, že to není malba o malbě. Je to malba o něčem, co může být vyřčeno, ale ne předvedeno, alespoň ne obrazně. „Vzhledem k tomu, že *Onement I* není obrazem,“ píše Danto v poslední kapitole své *Abuse of Beauty*, „nepřebírá ona omezení, která jsou se zobrazováním spojena. Abstraktní malba nepostrádá obsah. Spíše umožňuje prezentovat obsah bez limitů obraznosti. A to také zakládá onu víru jejích zakladatelů, že je abstrakce zahalena do jakési spirituální reality.“¹²⁷ Danto v díle Barneta Newmana spatřuje záměr vyjádřit onu „úctu a bázeň“, která je vlastní „mně“¹²⁸ jakožto zde-jsoucí(mu). Řeč je samozřejmě o Heideggerovém *Dasein* jakožto zde-bytí, které je si svého bytí vědomo a o toto bytí má

¹²⁵ Umberto Eco, *Dějiny krásy*, str. 417

¹²⁶ Immanuel Kant, *Kritika soudnosti*, str. 79

¹²⁷ Arthur C. Danto, *The Abuse of Beauty*, str. 157-8

¹²⁸ první osobu zde používám proto, abych se vyhnula Patočkou a fenomenologií vůbec kritizovanému apersonalismu, který je pro Heideggerovu fenomenologii irelevantní

bytostný zájem: jde mu ve svém bytí o toto bytí.¹²⁹ „Rozměr tohoto plátna má vést k určitému sebe-uvědomění, a právě to s sebou přináší status vznešenosti. Tímto způsobem je totiž zahrnuto tělo diváka, aniž by jej velikost malby činila malým,“¹³⁰ píše Danto. A to nás vlastně vrací zpět ke Kantovi a jím tematizovanému pocitu nadřazenosti, nezlomnosti, který je vnitřně spojený s pocitem vznešeného. Jenom už zde primárně nejde o duchovní nadřazenost vůči svévolnosti přírody, ale spíše o jakousi symbolickou nadřazenost nad sebou samým, v heideggerovském smyslu by se dalo říci nadřazenost nad vlastní konečností, které jsme díky uvědomění této konečnosti schopni. Z takové pozice pak můžeme chápat život nejen filosoficky, ale také esteticky, když dokážeme považovat ono zde-bytí a s ním spojené sebevědomí jako krásné nebo dokonce vznešené.¹³¹

¹²⁹ používám zde termínů Mgr. Jaroslava Novotného z jeho přednášek o Heideggerovi na Fakultě humanitních studií UK

¹³⁰ Arthur C. Danto, *The Abuse of Beauty*, str. 158

¹³¹ ale popřípadě také jako odporné, dynamické, ošklivé, celistvé... abychom zůstali v pluralitě estetických kvalit a nevraceli se opět do osmnáctého století

ZÁVĚR: KRÁSA JAKO HODNOTA

*Krása je pro umění možností, nikoli nezbytnou podmínkou. Ale není pouhou možností pro život. Stává se nezbytnou podmínkou pro takový život, jaký bychom si přáli žít. Proto je krása, na rozdíl od ostatních kvalit, vznešenost nevyjímaje, hodnotou.*¹³²

ARTHUR C. DANTO

Dnešní estetika je polem otevřených možností a nelze ji tedy redukovat na „pocit krásného a vznešeného“, který ji definoval ještě dlouho po jejím založení. Avantgardní hnutí dvacátého století, v jejichž čele v tomto smyslu stálo „umění vysoce uvědomělé infantilnosti“, Dada, snad už z povahy moderny jako takové, která ztělesňovala ono nietzscheovské „přehodnocování všech hodnot“ v důsledku historických, společenských a vůbec životních převratů té doby, cítila naléhavou potřebu kriticky prozkoumat limity stávající estetiky jakožto „filosofie krásy a vznešenosti“ tím, že zavede nové hodnoty, které by Kant a celá jeho tradice považovali za naprostou perverzi estetického diskurzu: nejenže krásu jednou provždy ztratila své všeobecné postavení. Byla shledána hořkou a uražena, aby mohla být nahrazena jakousi anti-krásou, ošklivostí, odporností a hloupostí, které ze své povahy nikdy netoužily po zkrášlení, i když tak vlastně nakonec dopadly – „vyprávění o estetické spáse nás ujišťuje, že dříve nebo později budeme všechno umění považovat za krásné, jakkoli ošklivé se nejprve zdálo“¹³³, píše Danto. Přesto – role těchto nových kategorií spočívala především v tom, že měly narušit ono těsné sepětí mezi estetickou zkušeností, vkusem a krásou (popřípadě vznešeností).

Naše lidská zvědavost, která byla právě oním trendem uvolňování všech hranic značně podpořena, nás vedla (a vede) k věcem a činnostem, které se odchyľují od toho „normálního“, „krásného“, „všeobecně uznávaného“. Mnozí z nás v životě udělali něco – řekněme zvláštního. Asi proto, že opravdu chtěli „okusit“ odpornost, někteří z nás vědí, jak chutná takový šváb nebo žížala.¹³⁴ Andres Serrano měl odvalu mezi svá ostatní umělecká díla ilustrující jeho obsesi lidskou močí zařadit „vychcaného Krista“ (Piss Christ), což už mnozí diváci i teoretici považovali za cosi opravdu na hraně jakékoli mravnosti a lidských hodnot vůbec. Nicméně podle mého názoru byla díla reprezentující tyto „netradiční“ estetické

¹³² Arthur C. Danto, *The Abuse of Beauty*, str. 160

¹³³ tamtéž, str. 49

¹³⁴ nehledě na to, že v některých kulturách jsou švábi považováni za delikatesu, ale to už by nás vedlo k jiné problematice

kategorie jako je odpornost nebo směšnost, ale také například kontrastnost, živost nebo integrita¹³⁵, potřebná k tomu, abychom si uvědomili, že krása je – alespoň pro některé z nás – přece jenom poněkud jiné povahy. Zatímco po odpornosti většina z nás příliš netouží, krása (ať už v jakékoli své specifické podobě a vymezení) nějakým způsobem patří k lidskému životu jako určitá naděje, povznesení, možnost a někdy také skutečnost. Asi málokterý (post)modernista by souhlasil s tím, že umělecké znamená krásné nebo vznešené. Mnozí z nás by ale mohli souhlasit s Dantem, že krása je v rozmanitosti svých (uměleckých) vyjádření pro onu bytost, kterou charakterizuje spojení racionality i emocionality, *hodnotou* a možnostmi, která toto naše bytí-zde povznáší nad pouhou starost.

A tím se dostáváme k potenciálnímu cíli tohoto eseje: jak se transformovaly Kantovy kategorie a s nimi spojená určení v současném „filosofujícím umění“ a proč se k nim neustále vracíme, přestože je tak vehementně kritizujeme a zavrhuje. Jako zásadní Kantův krok směrem do moderny chápu zavedení oné kritiky vlastního diskurzu, která mohla, ačkoli o to určitě neusilovala, dát základ již zmiňovanému radikálnímu otevření estetiky, které s sebou modernismus přinesl. Tato imanentní kritika, převedena na estetické soudy, nás primárně neučí *o čem* máme soudit jako o estetickém, nenabízí žádné rozsáhlé popisy a rozvržení oné „dekorativní zahrady estetického“, ale pokouší se zjistit, jak je souzení o krásném nebo vznešeném vůbec *možné*. Kant estetické zalíbení přesunul do sféry a priori, aby je pojal jako subjektivně *nutné*, *všeobecně* platné, relativně *mocné* a morálně (téměř) *dobré*. Nicméně možná právě proto, že v rámci svých analýz Kant vytvořil půdu pro tuto sebekritiku, která se potom ujala jako jeden z definujících principů moderny, mohla nakonec tato vůči sobě samé namířená kritika upřít své oko i na Kantem těžko vydobyté postuláty a transformovat jejich platnost v rámci měnícího se diskurzu estetického. A tak se subjekt změnil na konkrétní já, zalíbení se znovu spojilo se zájmem, ale zavrhlo ohmatávající požitkářství, aby je občas zase přijalo zpátky a proměnilo tak umění na konzumní hodnotu; jindy zájem začal mířit do politiky, aby překročil někdejší uměleckou impotenci a vyjádřil, že umění není pouhá nápodoba, která má se skutečností společný pouze námět; krása se z vlastnosti čisté formy přeměnila jednou na jakousi prázdnou kategorii neurčitého obdivu, podruhé byla znechuceně degradována na odpornost, jindy zase prohlašována vůdčím principem dekády nebo redukována na liposukci. Vznešenost zmizela z přírody, aby se vrátila s atomovou bombou a pak se zase ztratila v hlubinách katalogu. Estetika se ze zajetí *mimésis* stala spíše dějištěm

¹³⁵ zde opět zmiňuji některé z kategorií pojednávané Frankem Sibleym, v eseji *Estetické pojmy* v rámci publikace *Umění, krása, šeredno; texty z estetiky 20. století*

metamorfosis. Nicméně tyto *proměny* se stále nějak zvláště ochomýtají kolem Kantových kategorií a principů. Přestože to, co následovalo po moderně, ať už to nazýváme současností, postmodernou, posthistorií nebo prostě „naší dobou“, už tolik nevěří na a priori, stále se tážeme, zdali se krása (nebo vznešenost) má líbit *všem*, jestli vadí, když se líbí se *zájmem*, kam až tento zájem sahá, zdali je krása morální nebo je jen pohádkou o tom „a žili spolu šťastně a vznešeně až do konce romantismu“¹³⁶, jestli je krása ideálem nebo nutností, nebo zdali je možné ji vyjádřit jiným jazykem, než je ten verbální, tedy *bez pojmu*.

A co je tedy ten důvod dosavadní nesmrtelnosti Kantových kategorií? Částečně to může být ona modernou oslavovaná imanentní kritika, nejednoznačné spojení krásy a čistoty, popřípadě krásy a mravnosti, opakovaně kritizované rozpojení zalíbení a zájmu, které se, když bylo kritikou znovu spojeno, začalo tvářit buď jako divné ochutnávání za drobný peníz nebo zase jako přílišné vystupování za brány estetiky, což podněcovalo další diskuse. Nebo redukce vznešenosti na ideje vzbuzované relativně mocnou přírodou, což v malířství vyvolalo touhu zobrazit vznešenost jako vznešenost, a úzkost, když se vznešené vytrácelo spolu se zmenšováním. Vztah moderny ke Kantovi a jím vybudované tradici byl ambivalentně jasný: popírat absolutní hodnoty, ale nechat se inspirovat kritikou a čistotou diskurzu. Proč se ale ke Kantovi vracíme ještě v té naší „post“moderně, která krásu a vznešenost nakonec tedy přijala jako *jednu z mnoha*? Vztah ke kráse už není nutné chápat v modu urážky. Umění může a nemusí být krásné. Umění, které *nechce* být krásné, nepobuňuje. Proč tedy krása? Proč vznešenost? Možná na té kráse přece jenom něco je. Toužíme ji *mít*, ale třeba jen ve smyslu, že ji necháme *existovat*, vně naší mysli nebo třeba pouze uvnitř. To ji odlišuje od komerčního vlastnění, na které dle Adorna redukuje umění ono ohmatávání, a přibližuje ji ke Kantovu nezajímavému zalíbení. Něco pravdy je i na tom, že ta „nejhezčí“ krása bývá ta neúčelná. Mám dojem, že u odpornosti něco takového neplatí. Naopak bych mezi největší odpornosti zařadila ty, které byly vytvořeny záměrně. Nechci tady srovnávat estetické kategorie, ale pouze naznačit, že krása se k lidskému životu nějakým pozitivním způsobem pojí (stejně tak jako se k němu může pojit odpornost nebo rovnováha, ale podle mého názoru ne ve stejném smyslu), že je pro lidský život hodnotou, kterou nemusíme redukovat na korekci nedostatků makeupem nebo Photoshopem. Krásné neznamená dobré a dobré nemusí být bezpodmínečně krásné, přesto se ale prostřednictvím krásy vztahujeme k důležitým momentům našeho života nebo kultury, jako by krása (a někdy také vznešenost) byla adekvátní proto, abychom se jejím prostřednictvím vztahovali ke smrti, radosti, úctě, utrpení,

¹³⁶ neboť „krása je příslibem štěstí“, jak řekl Stendhal

narození, lásce, vděčnosti, životu. A nejde o to, jestli je nositelem této krásy květina, myšlenka, abstraktní obraz nebo kus plechu. Krása je vlastností „čisté formy života“.

Naše současná situace, kterou Wolfgang Iser v rámci svého souladu estetiky a anestetiky nazývá postmoderní, zatímco Arthur Danto ji definuje v rámci posthistorismu, tedy doby „umění po konci umění“, se tedy nachází v režimu plurality kvalit, které ale nejsou pouhými opozity. Jsou spíše navzájem se definujícími prvky, které v rámci společné interakce vytvářejí onu otevřenost současné „postmoderní“ estetiky, jejíž principy se přenášejí na myšlení a život vůbec. Ocenění těchto kvalit, jejich (hodnotící) selekce a využití závisí na *subjektu* a jeho *svobodném zálibení*, které si pro tento subjekt, i když v poněkud závaznější podobě, přál již Immanuel Kant.

*...Byla tam Země, a v dálku jež hledí Sluneční panna,
byla tam krvavá Půtka i Shoda se zrakem vážným,
byla tam Krása i Ošklivost, Hbitost i Lenost,
dále Pravdivost milá a Nejasnost s černými vlasy,
Roditelka a Záhuba s ní, pak Spící a Bdící,
Hybatelka i Rovnost a Vznešenost, zdobená věnci,
vedle ní Špína, Hlasná a Mlčící...¹³⁷*

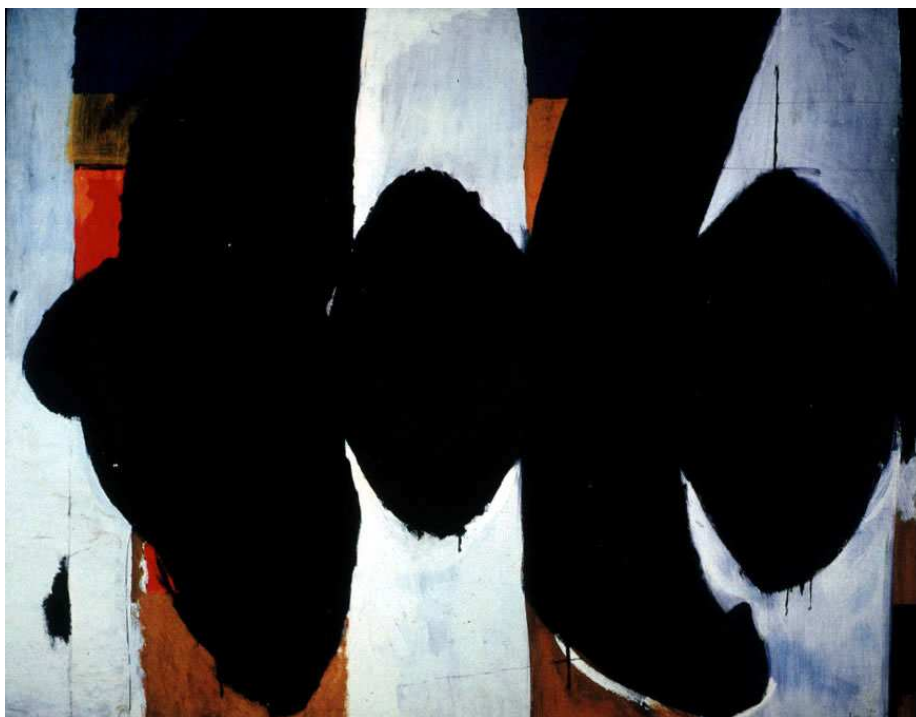
ZLOMEK Z PLUTARCHA A KORNUTA

¹³⁷ *Zlomky předsokratovských myslitelů*, vybral a přeložil Karel Svoboda, vydalo Nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1962, str. 82

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



Krása čisté formy: Jackson Pollock

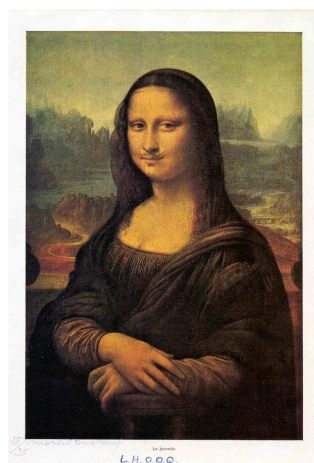
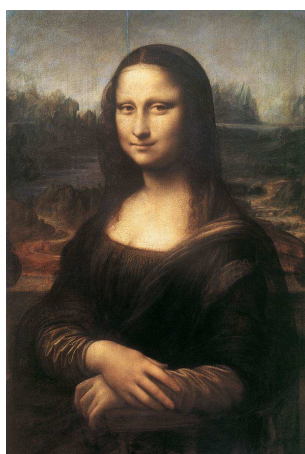


Krásný obraz nemusí být obrazem krásného námětu...

Motherwellovy Elegie



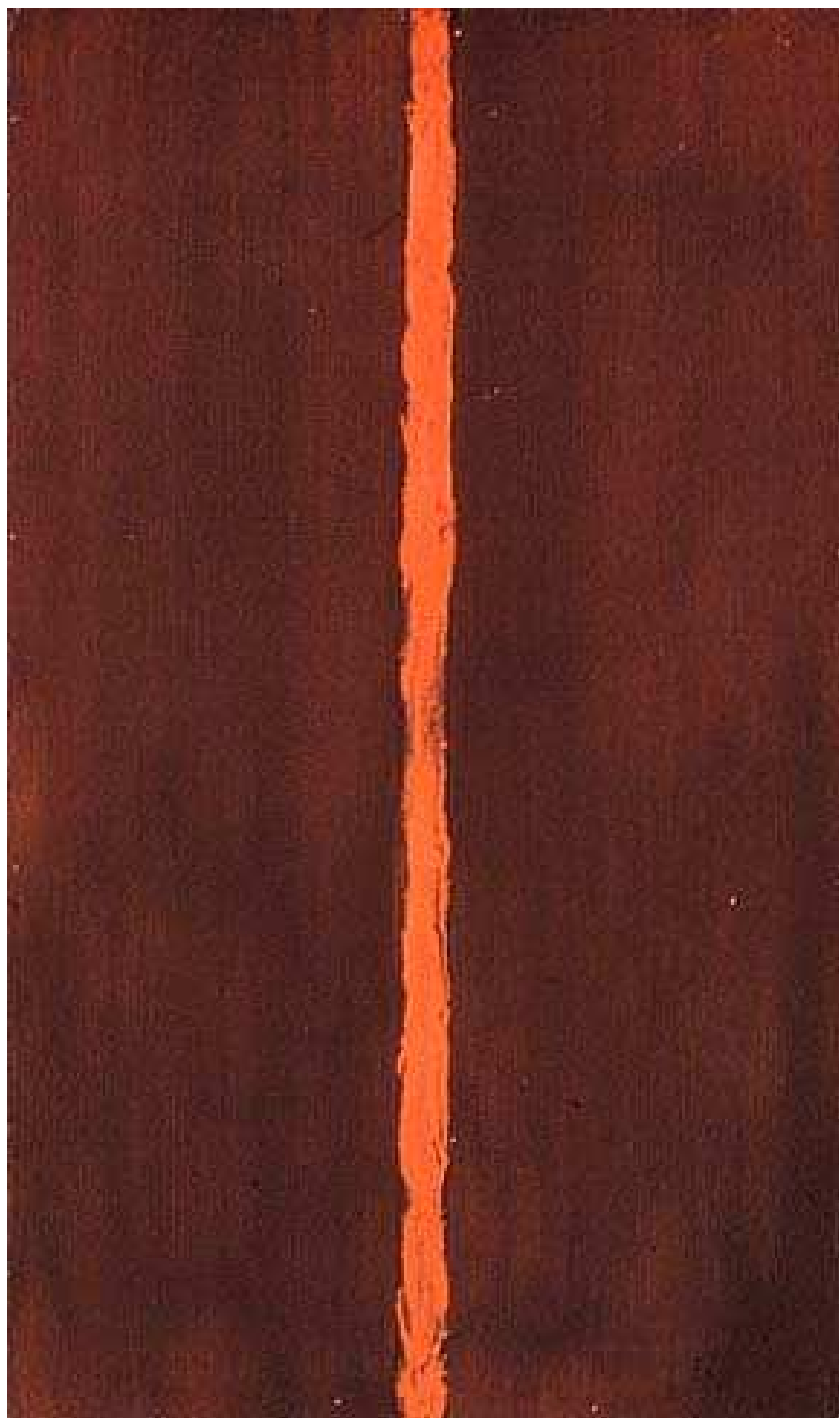
Umění za Kanta: Dualita protikladů (Fragonard a Chardin)



Mona: Od ideálu ke krávě



Dada... Umění proti kráse



Onement I.: Ubírá velikost na vznešenosti?

BIBLIOGRAFIE

Primární literatura

Immanuel Kant, *Kritika soudnosti*, z německého originálu přeložil Vladimír Špalek a Walter Hansel, Předmluva Milan Sobotka; vydal Odeon, Praha 1975

Immanuel Kant, *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*, University of California Press, Berkely 1960

Immanuel Kant, *Základy metafyziky mravů*, z německého originálu přeložil Ladislav Menzel, Nakladatelství Svoboda, Praha 1976

Arthur C. Danto, *The Abuse of Beauty; Aesthetics and the Concept of Art*; The Paul Carus Lecture Series 21, Open Court, Carus Publishing Company, Chicago / La Salle, Illinois 2003

Arthur C. Danto, *Philosophizing Art*, University of California Press, Berkley / Los Angeles / London 1999

Arthur C. Danto, *After The End of Art; Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, New Jersey 1997

Arthur C. Danto, *Embodied Meanings; Critical Essays & Aesthetic Meditations*, The Noonday Press Farrar, Straus and Giroux, New York 1994

Arthur C. Danto, *Beyond the Brillo Box; The Visual Arts un Post-Historical Perspective*, University of California Press, Berkley / Los Angeles / London 1992

Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace; A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge / Massachusetts / London 1981

Theodor W. Adorno, *Estetická teorie*, z německého originálu přeložil Dušan Prokop, nakladatelství Panglos, Praha 1997

Wolfgang Welsch, *Estetické myslenie*, z německého originálu přeložil Ladislav Kiczko, nakladatelství Archa, Bratislava 1993

Umberto Eco, *Dějiny krásy*, z italského originálu přeložili Gabriela Chalupská, Veronika Křenková, Jindřich Vacek, Kateřina Vinšová, Jiří Pelán, Zora Obstová, Anita Pelánová, nakladatelství Argo, Praha 2005

Jan Mukařovský, *Studie z estetiky*, nakladatelství Odeon, Praha 1971

Hans - Georg Gadamer, *Aktualita krásného; umění jako hra, symbol a slavnost*, z německého originálu přeložil David Filip, nakladatelství Triáda, Praha 2003

Arthur Rimbaud, *Sezóna v pekle, Iluminace, Dopisy vidoucího*, z francouzského originálu přeložil Aleš Pohorský, nakladatelství Garamond, Praha 2004

Marcel Proust, *Myšlenky; z Hledání ztraceného času* (v překladu Jiřího Pechara) vybral Jaroslav Štěpánek, nakladatelství Votobia, Olomouc 1996

Zlomky předsokratovských myslitelů, vybral a přeložil Karel Svoboda, vydalo Nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1962

Sekundární literatura

Vlastimil Zátka, *Kantova teorie estetiky: Studie k dějinám filozofie 18. století*, Filosofía, nakladatelství Filozofického ústavu AV ČR, Praha 1994

Salim Kemal, *Kant's Aesthetic Theory: An Introduction*, Macmillan Academic and Professional LTD, Houndmills / Basingstoke / Hampshire / London 1992

James Kirwan, *The Aesthetic in Kant: A Critique*, Continuum, London / New York 2004

Konrad Paul Liessmann, *Filosofie moderního umění*, z německého originálu přeložil Jiří Horák, nakladatelství Votobia, Praha 2000

Stephen Davies, *The Philosophy of Art*, Blackwell Publishing, Malden / Oxford / Victoria 2006

Noël Carrol, *Philosophy of Art, a contemporary introduction*, Routledge – Taylor & Francis group, London / New York 1999

Anna-Carola Krauss a kolektiv autorů, *Dějiny malířství od renesance k dnešku*, z německého originálu přeložila Jaroslava Krajná, Nakladatelství Slovart, Praha 1996

E. H. Gombrich, *Příběh umění*, nakladatelství Odeon, Praha 1992

Gerhard Ulrich, *Malé dějiny malířství*, nakladatelství Orbis, Praha 1971

Vlastimil Zuska, *Umění, krása, šeredno; texty z estetiky 20. století*, nakladatelství Karolinum při Univerzitě Karlově v Praze, Praha 2003

Guido Morpurgo-Tagliabue, *Současná estetika*, z francouzského originálu přeložili Miloš Jůzl a Zdena Plošková, vydal Odeon, Praha 1985

W. Tatarkiewicz, *Dejiny estetiky III*, nakladatelství Tatran, Bratislava 1985-1991

Slovníky, encyklopedie

Étienne Souriau, *Encyklopedie estetiky*, z francouzského originálu přeložili Dr. Zdeněk Hrbata, Dr. Anna Krejzlová, Dr. Renata Listíková, prom. fil. Vlasta Mísařová, Dr. Marie Pavlů, Dr. Janka Preisolová, Dr. Ladislav Šerý, Dr. Eliška Závodná, Dr. Miloslav Žilina; nakladatelství Victoria Publishing, Praha 1994

Peter and Linda Murray, *The Penguin Dictionary of Art and Artists*, Penguin Books, London 1991

Howard Caygill, *A Kant Dictionary*, The Blackwell Philosophical Dictionary, Blackwell Publishers, Oxford / Malden 1995

Články, kratší publikace

Clement Greenberg, *Modernist Painting*, in: Clement Greenberg: *The Collected Essays and Criticism*, ed. John O'Brian, vol. 4: *Modernism with a Vengeance: 1957-1969*; česky: Clement Greenberg, *Modernistická malba, v: Před obrazem; Antologie americké výtvarné kritiky*; z anglického originálu přeložil Tomas Pospiszyl, Praha 1998