

Posudek na práci Ondřeje Dadejíka Kritika pojmu estetické zkušenosti ve druhé polovině dvacátého století

Autor práce v souhrnu sumarizujícím její poslání a zaměření uvádí, že cílem práce je „obhajoba soudržnosti a potenciálu pojmu estetické zkušenosti z hlediska nastupujícího dvacátého prvního století“. Rozdělit ji do dvou hlavních částí: v první se zabývá kritikou pojmu estetické zkušenosti v estetickém myšlení druhé poloviny dvacátého století, ve druhé obrací pozornost na „znovuzrození teoretického zájmu o estetický rozměr přírody“. Dá se říci, že podnětem k jeho úvahám se staly změny, k nimž došlo v estetických názorech v souvislosti se situací, v jaké se ocitlo umění postmoderní doby.

Podle některých estetiků a teoretiků umění nastala situace, jakou předpovídal již Hegel, podle něhož umění, které dospěje k dovršení svého vývoje a k poznání své podstaty, pozbude historického smyslu a splyne s filosofickou reflexí. Francouzský estetik M. Jimenez ve svém pojednání *Co je estetika?* (Gallimard 1997) napsal: „Hegel v roce 1828 věřil, že dospěl ke konci romantického umění. Představoval si, že ‚na prahu moderního umění‘, lze očekávat příchod epochy, kdy umělec bude úplně svobodný ve volbě obsahu i formy svých děl“. S nastalým „koncem dějin umění“, který potvrdil ve druhém vydání své stejnojmenné knihy Hans Belting v roce 1995 (v prvním vydání zněl titul ještě jako otázka), se změnila i situace estetického myšlení.

To bylo od Hegelovy Estetiky vázáno především na umění jakožto projev ducha: „Nejhorší idea, jež prochází lidským duchem, je lepší a vznešenější než největší výtvar přírody, protože tato idea je součástí ducha a duch přesahuje přírodu“. Tu byly položeny základy k oddělení estetického od mimouměleckého, přičemž to první se stalo vlastním předmětem zájmu estetiky. Současnost přináší s nebývalým rozvojem způsobů a prostředků umělecké tvorby (v době po Duchampovi) nejen znejasnění hranice mezi tím, co je umění a co jím není, (a tedy i otázku vymezení obsahu tohoto pojmu), nýbrž i posílení vědomí (jaké se prosazovalo například u nás již u Mukařovského), že estetické přesahuje rámec umění, že tedy, jak píše Vlastimil Zúška ve své úvaze (*Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny* 2001) „teorie krásy se nekryje s teorií umění“.

Za této situace dochází u některých teoretiků ke zpochybnění legitimacy filosofické estetiky jakožto poznání krásy jako takové (srov. W. Welsch: *Estetické myslenie*. Bratislava 1993) a přitom i ke kritice některých jejích klíčových pojmů, jako je estetická zkušenost, estetický postoj či estetická distance, souhrnně tedy estetická koncepce umění. Autor práce zaměřil proto svou pozornost právě na tyto pojmy ve snaze přispět k obhajobě jejich funkčnosti i v kulturních podmínkách nového století. Východiskem se mu staly práce polského estetiky Bohdana Dziemidoka, zejména jeho pojednání *Controversy about the Aesthetic Nature of Art* (1988). Jako hlavní předmět sporu se tu jeví estetický koncept umění, podle něhož estetická povaha umění zakládá a) možnost umění poskytovat estetické zkušenosti b) činí z estetických kvalit a hodnot konstitutivní faktory uměleckého díla jakožto výsledku tvořivé dovednosti umělce, který dokáže zacházet s prostředky typickými pro konkrétní formu umění; tyto hodnoty se aktualizují v estetických prožitcích (zkušenostech).

Dziemidokův přístup se Dadejíkovi jeví jako příznak otřesu, jímž došlo ke zpochybnění samozřejmosti estetického přístupu k umění. Tuto situaci vyvolalo znejasnění jeho hranic jako specifického pole lidské činnosti a vědomí, že teoretické estetické myšlení zaostává za rozvojem umělecké praxe. Polský estetik argumentuje mimo jiné tím, že v situaci, kdy praxe umění počala překračovat normativní rámec vymežující oblast „krásných umění“, zavedli estetikové neutrální pojmy „estetická zkušenost“ a „estetická hodnota“, aby čelili zaostávání normativního systému na jedné a zachovali autonomii umění na straně druhé. V současné situaci se podle Dziemidoka možnost takto teoreticky konceptuálně syntetizovat uměleckou praxi vyčerpala a stává se pro tuto praxi omezením.

V konfrontaci s těmito názory si Dadejík klade dvě otázky: za prvé – co oslabilo názor, že estetická hodnota je konstitutivní pro existenci uměleckých děl a pro specifický způsob zkušenosti s nimi; druhou otázkou pro něho zůstávají důsledky, jaké lze z toho vyvodit. Sleduje průběh procesu, v němž byla pozice estetické koncepce umění oslabována. Od fáze prvotní kritiky estetických pojmů v názorech analytických filosofů v padesátých letech (ty Dadejík nepovažuje za přímé zpochybnění estetického konceptu umění, protože poukazuje na otevřenost konceptů krásy a umění se podle něho nevyklučuje s pojmy estetický postoj, estetická funkce a estetická zkušenost) a sleduje dále argumentaci polského estetika dospívající k fázi neoavantgardy, kdy se estetická koncepce stala předmětem kritiky samotných umělců. Pochybnosti o hranici mezi uměleckým a mimouměleckým vykládá Dadejík jako projevy omezené schopnosti recipovat nové postupy umění, které překračují navyklé rámce. Odmítá také Dziemidokovu (a nejen jeho) tezi o nahrazení umělecké praxe teorií odvolávaje se na Panofského myšlenku o situační podmíněnosti uměleckého teoretizování motivovaného situační potřebou volby mezi tvůrčími možnostmi. Konstatuje ovšem, že postmoderní situace komplikuje postavení umělce v tom smyslu, že z obzoru umění se vytrácí dialektika smyslu, tj. směřování autonomního moderního umění k permanentnímu překonávání sebe sama, k permanentní inovaci, když sám pojem inovace ztrácí smysl.

Dochází ke krizi hodnot, kdy na jedné straně se ztrácí hodnotová diference odlišující umění od ostatních oblastí kulturní praxe (pak vzniká otázka „k čemu umění?“). Tady Dadejík poukazuje na nebezpečí dogmatismu v teorii legitimizujícího praxi kulturního vylučování toho, co je a co není umění. Zde by bylo možné nahlédnout širší souvislost této situace s celkovou pragmatizací a sofistickými společenským životem, z něhož vymizela poptávka po pravdě a byla nahrazena poptávkou po účinku, což v umění s sebou nese hrozivý nárůst konzumní produkce přinášející kýžený konzumní efekt, tj. hmotný zisk pro podnikatele v kulturním průmyslu. Tyto otázky však u autora práce, jež sleduje přísně vymezenou oblast estetického myšlení, zůstávají stranou pozornosti. Nicméně by se odtud dala odvodit i motivace pro oslabování estetické koncepce umění jakožto koncepce, která se výrazně rozchází s vládnoucím pragmaticismem.

Dziemidokovy názory o zásadní úloze nové avantgardy při zpochybňování estetické koncepce umění se zdají konvergovat s myšlenkami, které v posledním desetiletí minulého století vnesl do estetického myšlení Wolfgang Iser svou koncepcí anestetizace: „Současnost se nevyznačuje jen estetizací, nýbrž i anestetizací. Potom však vzniká otázka, čeho je schopné dosáhnout estetické myšlení vzhledem k této anestetizaci, zda při ní nenaráží na své hranice a neztroskotává, nebo zda i zde může ještě být relevantní a kompetentní.“ (Iser: *Estetické myšlení*. Bratislava 1993, s.46. Přel. ze slovenštiny A.H.) Problém u německého autora spočívá v tom, že estetizace u něho splývá se smyslovým vnímáním (tedy se senzuačně-hedonistickou koncepcí v pojetí Dziemidokově) a „anestetizace“ se stává oblastí nevnímání, tj. nezobrazitelného a (smyslově) neuchopitelného: „...dnes, paradoxně řečeno, jde o to všimnout si a brát ohled na hranice bezprostředního vnímání a toho, co už je mimo ně.“ (cit. dílo, s. 49).

Iser tu zřetelně navazuje na Lyotardovo pojetí postmoderního umění jako umění orientovaného na vznešenost (lišícího se od předchozího umění orientovaného na krásu) a na myšlení. Na jiném místě však Iser hovoří o estetizaci jako sféře citlivosti („Neodvratně se s anestetikou nakonec setkáváme na nejzávažnějších problémových místech vývoje industriální společnosti ...Právě tam, kde se ...dynamika technických věd a civilizace stala nevnímavou a necitlivou (podtrhl A.H.)...stalo se takovéto vnímání naléhavým...“ cit.dílo, s.49) Je příznačné, že tu Iser jedním dechem hovoří o estetickém myšlení a o vnímání a citlivosti (senzibilitě), jež u něho splývají v pojmu estetické zkušenosti. Dalo by se říci, že německý teoretik postmoderny se snaží dospět k specifickému pojetí estetické zkušenosti jako zvláštní

symbiózy smyslového vnímání s myšlenkovým (poznávacím) nazíráním (Croce by asi použil pojem intuice).

Dadejík se ve své práci ubírá podobným směrem, když v její čtvrté kapitole (kterou označuje za klíčovou pro svůj přístup) se ve výkladovém exkurzu odvolává na amerického filosofa S. C. Peppera a jeho koncepci teoretické evidence vycházející z pojmu známého z filosofických koncepcí empiristických, totiž z pojmu *common sense* (do češtiny je nejčastěji překládán jako „zdravý rozum“). Ve stopách Pepperových je pro Dadejíka tento pojem nosný proto, že ho chápe jako předkritickou (prereflexivní?) rovinu evidence, k níž je možné při vši její rozporuplnosti se uchýlit, pokud kritické teorie přestávají být bezpečnou oporou poznání (mohli bychom tu například hovořit o živelné estetické zkušenosti, která není omezena pevným normativním systémem, ale poddává se estetickému působení /funkci/ tvarově vyhodnocovaných jevů?) Pepper ovšem přistupuje k celé problematice z hlediska snahy překonat dogmatické, „normativně excesivní“ myšlení uzavírající se v bludném kruhu sebekotvrzujících (nominálně definičních) modelů projektovaných do oblasti empirických faktů namísto toho, aby východiskem byl popis pole problémových jevů směřující k vytvoření modelu verifikovatelného fakty tohoto pole.

V tomto exkurzu si Dadejík připravil půdu k interpretaci dalších způsobů zpochybnění estetické koncepce umění. Zabývá se nejprve teoriemi kognitivistickými, jejichž hlavní představitelé vidí v Nelsonu Goodmanovi a Arthuru C. Dantovi. U prvního z obou teoretiků vychází z jeho koncepce kognitivně komunikačního účelu symboliky jako nezbytné podmínky umění. Umělecká díla jsou podle Dadejíka pro Goodmana symboly specifického druhu sloužící kognitivnímu účelu; z toho vyplývá relativita symbolického působení daná podmínkami výkladu i vztahy v konfiguraci symbolických systémů. Dadejík se tu vyrovnává s námitkou, že estetická hodnota a zkušenost (prožitek) jsou u Goodmana podřízeny hodnotě a zkušenosti kognitivní; ukazuje, že Goodmanovo pojetí se sice vyhýbá odlišení estetického a neestetického na základě kanonických děl, nicméně problematické u něho zůstává zúžení estetična pouze na pole umění. Shustermanova studie *Konec estetické zkušenosti* také ukazuje, že symbolické (sémiotické) pojetí Goodmanovo vlastně může vést k opuštění pojmu estetická zkušenost ve smyslu afektivní bezprostřednosti (symbolika přináší zprostředkování). Dadejík ovšem odmítá ztotožnění bezprostřednosti s (afektivní) pasivitou.

Zmíněný francouzský estetik M. Jimenez charakterizuje v knize *Současná estetika* (Klinksieck 2004) kognitivistické stanovisko Goodmanovo odmítající jiné než poznávací působení emotivity následovně: „Uvažovat, že emoce fungují kognitivně, znamená uvědomit si, že jsou to prostředky k rozlišení vlastností, jaké náležejí dílu a jaké vyjadřuje.“ Znamená to podle Jimeneze také chápat symboly symptomaticky, jako soubory příznaků, které umožňují pochopit, kdy dílo působí jako umělecké. Námitka, kterou francouzský estetik vznáší proti Goodmanově koncepci je následující: lze spolu smířit fakt, že estetický objekt je nositelem stálých příznakových vlastností na jedné straně a na druhé straně působí jako umělecké dílo dočasně? Teoretiky uznávané přenesení důrazu ze otázky *Co je umění?* na otázku *Kdy je umění?* podle Jimeneze nevyklučuje otázku po podstatě umění, protože předpokládá subsumaci rysů (symptomů), které předmět jako umělecký, respektive estetický symbol charakterizují. (Znamenalo by to tedy, že funkce, jakou předmět plní – například Duchampovy *ready-mades* – není nutná a postačující k tomu, aby byl uznán za umělecké dílo?) Pro Dadejíka z hlediska jeho apologie estetické koncepce umění by tyto otázky měly být důležité.

Druhým představitelem názorů oslabujících estetickou koncepci umění je v Dadejíkově práci Arthur C. Danto. Tento teoretik bývá většinou uváděn v souvislosti s jiným zástupcem angloamerické estetiky, George Dickiem. Ten se totiž jeví jako „otec“ tzv. institucionální teorie umění, jež byla míněna jako opora pro teoretický výklad umění v jeho postduchampovské fázi. Umělecké je podle těchto názorů to, co bylo za takové uznáno experty. Danto rozvíjí tato východiska dále, když klade tezi o určující funkci světa umění a

dále na ni navazuje tezi o konci umění, jaký nastal s dosažením teoretického vědomí o jeho ontologické podstatě (splnutí umění s teorií v Hegelově duchu). Dadejík tu podrobněji analyzuje Dantovy názory z hlediska základních pilířů estetické koncepce umění (estetického postoje, estetické distance, estetické hodnoty) než v případě Goodmanově a ukazuje, jak tyto aspekty pozbývají u amerického estetika svých pozic ve prospěch uměleckých konvencí (světa umění) a teoretické interpretace. Shledává v Dantově koncepci kromě historických a konceptuálních nejasností navíc rysy normativně excesivní (dogmatické).

Opět by se tu daly nalézt styčné rysy s názory Jimenezovými, který poukázal například na Dantovo nedostatečné rozlišení ready-mades Duchampových, které jsou sériovými průmyslovými produkty vzniklými bez účasti umělce – a jejichž smyslem byla především provokace a diskvalifikace retiniálního malířství od popartové produkce Warholovy, která přivádí (sériovou) realitu do obrazového pole v iluzivní hře originality a reprodukce. Problematičnost Dantových názorů, že banální objekt se může stát uměleckým dílem, spočívá podle francouzského estetika také v tom, že považuje za možné u takových děl odlišit estetické kvality schopné vyvolat estetickou zkušenost, přestože jsou od mimouměleckých objektů nerozeznatelné. Jimenez dále vytýká Dantovi, že vytváří předěl (pro demokratickou kulturu nemístný) mezi znalci a laiky. Tak se vlastně nepřímou potvrzuje Dadejíková teze o normativní excesivnosti Dantových názorů.

V další části se autor doktorandské práce zaměřuje ve stopách Dziemidokových na kulturologické teorie, respektive na jejich aspekty, jimiž oslabují estetickou koncepci umění. Polský estetik vychází z terminologie kulturologických teorií a dospívá k závěru, že většinou opomíjejí nebo vylučují pojmy spojené s estetickou koncepcí umění. Dadejík se věnuje nejprve pojmu estetické zkušenosti. Poukazuje na dnes již obecně přijatý fakt, že subjektivní zkušenost je prostředkována jazykovým(i) systémem (systémy); u vědomí toho se snaží osvětlit cesty, jakými se estetická teorie dvacátého století snažila reagovat na novou situaci.

Dadejík nepřijímá strategii, která vychází z předpokladu, že estetická teorie jako produkt osvícenského esencialismu a univerzalizmu je již zastaralá a neodpovídá požadavkům. Kriticky se staví i k další koncepci (Bourdieu ad.), která chápe vznik osvícenské estetiky jako sociologicky podmíněný jev, jehož směřování k odlišení čistého vnímání (esteticky distancovaného od praktických účelů) od smyslového požitkářství bylo motivováno třídě, jako maska ideologie rodící se buržoazie. Variantou této strategie je útok na bezprostřednost a nezainteresovanost estetického postoje, percepce a prožitku). S nástupem „obratu k jazyku“ a s odmítnutím „naturalistického bludu“ došlo k opačnému extrému, k dominanci kulturního determinismu. Dadejík nepřijímá ani jednu z krajností a hledá cestu ve schopnosti distance od určujících systémů (jinou cestou by mohlo být poněkud odlišné chápání systémových kódů – nikoli jako determinujících složek vědomí, nýbrž jako „návodů k použití“ ponechávajících uživatelům možnost volby a výběru z alternativ nabídnutých „mezerami“ v systémových určeních).

V následující kapitole (Fakty, strategie, argumenty) Dadejík vlastně bilancuje své výhrady k těm názorům Bohdana Dziemidoka, ve kterých byly zpochybněny jeho teze o přežitosti estetické koncepce umění. Odmítá tedy názor, že přesah estetická mimo pole umění vylučuje možnost uznání dvou instancí estetického objektu – uměleckého a mimouměleckého i možnost jejich rozlišení (v podobném smyslu hovoří například i G. Genette, který rozlišuje estetické objekty, artefakty a umělecká díla – srov. *L'Oeuvre de l'art* 1994, s.11). Oproti polskému estetikovi míní, že u děl nové avantgardy nelze vylučovat přítomnost estetických hodnot, byť nikoli chápaných na základě senzualisticko-hédonistického modelu libých estetických zkušeností (bylo by ovšem třeba doložit, na základě jakého modelu jim lze estetickou hodnotu přisoudit; tu Dadejík spíše klade otázku, zda mají oba typy estetické zkušenosti – senzualisticko-hédonistický či formalistický / = signifikantní forma/, něco společného, neboli v čem se estetická zkušenost liší od zkušeností mimoestetických).

Pokud jde o metodologické argumenty odpůrců estetické koncepce umění Dadejík, jak se zdá, hájí pojem estetické zkušenosti jako dostatečně vyhovující nedogmatickým koncepcím umění. Pokud jde o vztah estetické zkušenosti a jejího kulturního podmínění, tu autor doktorandské práce drží své hledisko odmítající jak „čisté vnímání“, tak determinismus vylučující možnost překročení hranic kulturních systémů. Odmítá také jako předčasnou tezi o sekundárnosti estetických hodnot pro umění, i když nevyklučuje možnost zániku umění s dominantní estetickou funkcí (hodnotou?). Závěrečný komentář k tezím odpůrců estetické koncepce umění ústí v doporučení otevřít pole zkoumání estetična i estetičnu mimouměleckému; tím si autor práce připravil přechod k poslední kapitole, věnované „znovuzrození přírodní krásy“.

Tato kapitola má zčásti povahu sokratovského dialogu s hypotetickým čtenářem. V něm v duchu Pepperově stopuje Dadejík přítomnost základní jednotky teorií estetična, charakterizované jako „opak praktického postoje“ respektive „samoučelná percepční aktivita“, v různých koncepcích dvacátého století i zpětně až do starověku. Nalézá v ní společné rysy „prchavého záchvěvu zvědavosti vyvolaného starou rozpraskanou zdí a seriózní zkušeností uměleckého, záměrně vytvořeného díla“. Tu se rýsuje celková integrální koncepce estetična, jakou Dadejík prosazuje ve stopách svého učitele Vladimíra Zusky a která zahrnuje vztahy lidské kultury a přírody, vztah člověka k estetickým hodnotám přírody i k estetickým hodnotám umění a jejich možné teoretické uchopení.

Tu stanovuje autor práce dvě základní rozlišení: 1) (tradiční) rozlišení toho, co je produktem lidské kultury, od toho, jehož vznik je na člověku nezávislý a 2) rozlišení esteticky hodnotného od esteticky nehodnotného. Těmito distinkcemi se Dadejík domnívá přestoupit z roviny prereflexivní evidence do sféry evidence kritické a otevřít cestu k estetické teorii schopné hypotetických závěrů překračujících rámec intuitivního rozlišení esteticky významných a nevýznamných přírodních předmětů a artefaktů a zároveň umožňujících vymanit se z pasti pankulturalismu.

Domnívám se, že přes určitou složitost a abstraktnost argumentace i přes jistou ohraničenost orientace na angloamerické prostředí splnila práce Ondřeje Dadejíka cíle, které si stanovila. Ha se o ní říci, že patří k těm, které v sobě nesou předpoklady estetické koncepce, která nabízí perspektivy dalšího rozvoje. V tomto smyslu ji lze považovat za úspěšné splnění nároků kladených na práci doktoranda.

V Praze 2. 5. 2008


Prof. Dr. Aleš Haman DrSc