

**Univerzita Karlova v Praze**

Filozofická fakulta

Katedra estetiky

Estetika – Obecná teorie umění a kultury

Jakub Stejskal

**Druhá příroda**

*Příspěvek k sociální filozofii umění*

**Second Nature**

*A Contribution to the Social Philosophy of Art*

Dizertační práce

Vedoucí práce – Prof. PhDr. Vlastimil Zuska, CSc.

2013

Prohlašuji, že jsem dizertační práci napsal samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

---

*Zde se pochopitelně nejedná o mystické, oduševnělé bytí jako u takového Rousseaua či Goetha, ani o materiál přírodních věd, ale obecně o prostředí, které má vlastní, na mé vůli nezávislé zákony, tj. o takové síly společnosti, které se staly na mně nezávislé a které v tomto smyslu nazval Marx „druhou přírodou“.*

Béla BALÁZS, „Über lyrische Sensibilität“ (1923), *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*, roč. 48/4, 2011,

č. 1, s. 89.

# Obsah

Předmluva.....	6
Úvod.....	8
<b>PRVNÍ ČÁST: FILOZOFICKÁ VÝCHODISKA.....</b>	<b>12</b>
I. Sociálno jako druhá příroda.....	12
I.1. Sociální a/nebo politická?.....	12
I.2. Sociální filozofie a kritická teorie.....	15
I.3. Vymezení sociálno.....	25
II. Sociální poznání a druhá příroda.....	32
II.1. Williamsovy pochyby.....	32
II.2. Vnímavost vůči důvodům.....	35
II.3. Mysl a svět.....	40
II.4. Odkouzlení a sociálno jako druhá příroda.....	45
III. Zdroje ambivalence.....	53
III.1. Zrod druhé přírody jako filozofického problému.....	53
III.2. Aristotelés.....	59
III.3. Hobbes.....	60
III.4. Rousseau.....	63
III.5. Hegel.....	67
<b>DRUHÁ ČÁST: DRUHÁ PŘÍRODA A FILOZOFIE UMĚNÍ.....</b>	<b>73</b>
IV. Rousseau a Kant: zdroje sociální filozofie umění.....	73
IV.1. Rousseauovská doktrína.....	73
IV.2. Kant: (ne)možnost estetického poznání.....	82
V. Umění jako druhá příroda?.....	93
V.1. Estetická nová mytologie.....	93
V.2. Místo umění v Hegelově filozofii.....	99
V.3. Hegelova kritika chápání umění jako tvůrce druhé přírody.....	106
<b>TŘETÍ ČÁST: FILOZOFICKÝ ESTETISMUS, KANTOVSKÝ REVIZIONISMUS, ESTETICKÝ MODERNISMUS.....</b>	<b>113</b>
VI. Transcendentální a naturalistický revizionismus.....	113
VI.1. Filozofický estetismus.....	113
VI.2. Estetická soudnost a transcendentální schematismus.....	115
VI.3. Objektivita bez transcendentality.....	119
VI.4. McDowell a Wiggins.....	125
VII. Adornův estetický modernismus.....	132
VII.1. Vymezení estetického modernismu.....	132
VII.2. Od Lukáče k Adornovi.....	133
VII.3. Estetický modernismus jako negativní estetika smíření.....	141
VII.4. Dovětek: Stálá přitažlivost estetického modernismu.....	146
VIII. Estetický modernismus jako sociálně-filozofický problém.....	149
VIII.1. Limity Adornova estetického modernismu.....	149
VIII.2. Habermas: proti permanentní decentrovanosti vědomí.....	151
VIII.3. Pippin: proti arbitrární partikularitě.....	153
VIII.4. Ferry: proti nepodmíněnému subjektivismu.....	155
VIII.5. Bilance.....	160
<b>ČTVRTÁ ČÁST: MODERNISMUS BEZ SMÍŘENÍ?.....</b>	<b>164</b>

IX. Mýtus a druhá příroda.....	164
IX.1. Odkouzlení a zakouzlení.....	164
IX.2. Historie druhé přírody.....	168
X. Modernismus a estetika odkouzlení.....	179
X.1. Baudelairův a Audenův modernismus.....	179
X.2. Collingwoodovo pojetí magie.....	183
X.3. Magie a vlastní umění.....	188
X.4. Rekonstrukce collingwoodovské estetiky.....	192
XI. Estetika odcizení a současné umění.....	196
XI.1. Konceptualismus jako estetický problém.....	196
XI.2. Selhání konceptualismu podle Goldieho a Schellekensově.....	199
XI.3. Selhání konceptualismu podle Buchloha.....	201
XI.4. Konceptualismus jako modernismus.....	204
Závěr.....	213
Seznam literatury.....	218
Resumé.....	238
Summary.....	238

## Předmluva

Na počátku této práce stálo doporučení Grahama Peeblese, abych si přečetl knihu *Mind and World* Johna McDowella. Vděčím účastníkům a účastnici interního semináře katedry estetiky FF UK – Štěpánu Kubalíkovi, Martinu Kaplickému, Ondřeji Dadejíkovi a Tereze Hadravové – za příležitost knihu s nimi přečíst.

Díky štědrému stipendiu Anglo-Czech Educational Fund jsem mohl strávit dva semestry na Royal Holloway, jedné z *colleges* Londýnské univerzity, kde jsem pod vedením profesora Andrewa Bowieho sepsal jakýsi „urdoktorát“, zárodek předkládané práce. Intenzivní konzultace s prof. Bowiem mi pomohly ujasnit si téma a rozvrh dizertace, za což jsem mu velmi vděčný.

Velký dík patří mému *doktorvaterovi*, profesorovi Vlastimilu Zuskovi, za to, že byl ochoten se ujmout vedení dizertační práce, a za všechny postřehy, komentáře a kritiky, kterými přispěl k jejímu výslednému tvaru. Druhou osobou, která přečetla celý elaborát, je dr. Ondřej Dadejík. Cením si toho, že si našel čas pečlivě – jak je jeho zvykem – přečíst a opoznámkovat text, a to o to více, že to nebylo jeho povinností. Jeho připomínky mi notně usnadnily práci na závěrečné redakci textu. Dílčí části předkládané práce – v různých stádiích rozpracovanosti – těžily z kritických postřehů následujících jedinců: Andrew Bowie, Klára Bulvasová, Tereza Hadravová, Martin Kaplický, Štěpán Kubalík, Tomáš Kulka, Václav Magid, Markéta Magidová, Karel Stibral. Patří jim za to dík.

Dřívější verze některých částí práce se objevily v tisku (řazeno chronologicky):

- „Druhá příroda u McDowella II.“, in: Karel STIBRAL – Ondřej DADEJÍK – Bohuslav BINKA (eds.), *Krásy, krajina, příroda II.*, Brno: Muni Press 2009, str. 41–47 (části II.2., II.3. a VI.4.).
- „Umění, ideologie a estetika“, in: Pavel ZAHŘÁDKA (ed.), *Estetika na přelomu milénia. Výbrané problémy současné estetiky*, Brno: Barrister & Principal 2011, str. 279–299 (krátká pasáž použita v části X.1.).

- „Estetický modernismus dnes“, in: Hana BUDDEUS *et al.* (eds.), *Dějiny umění v rozšířeném poli*, Praha: VŠUP 2011, s. 72–79 (část VI.1.).
- „Conceptual Art, Evaluative Experience and Second Nature“, in: *Art, Emotion and Value: 5th Mediterranean Congress of Aesthetics*, Cartagena 2011, s. 555–562, <http://www.um.es/vmca/proceedings/docs/48.Jakub-Stejskal.pdf> (VI. kapitola a části XI.2. a XI.4.).
- „Lež parku a pravda zahrady. Poznámky k jednomu Hegelovu obratu“, in: Ondřej DADEJÍK – Jan STANĚK – Karel STIBRAL (eds.), *Zahrada. Přírozenost a umělost*, Praha: Dokořán 2012, s. 74–92 (část V.3.).
- „Rancièrova estetska revolucija in njeni modernistični preostanki“, *Filozofski vestnik*, roč. 33, 2012, č. 3, s. 39–51 (část VII.4.).

## Úvod

Umění je prostředkem sociálního poznání. Má schopnost, v určitých svých podobách, nám sdělovat něco podstatného o nás jako společenských bytostech a společenské realitě, kterou obýváme. Činí to tak, že zneklidňuje, narušuje zaběhlé rámce vnímání a jejich hierarchické uspořádání. V teorii současného vizuálního umění je toto všeobecně přijímaný předpoklad. Ve své dominantní podobě se projevuje jako chápání společenské role umění coby nástroje kritiky statu quo a zároveň laboratorního prostředí zkoumání možností spravedlivějšího společenského uspořádání. Jacques Rancière, jeden z nejvlivnějších filozofických zdrojů současné teorie vizuálního umění, například tvrdí, že umění je jako demokratická politika v tom smyslu, že cílem obou má být „rozrušení stanoveného řádu vztahů mezi těly a slovy, mezi způsoby mluvení, způsoby jednání a způsoby existování“.<sup>1</sup> Další vlivná postava, filozof a teoretik umění Boris Groys, v podobném duchu připisuje modernímu umění a moderní politice stejný cíl, totiž navození „situace, ve které všichni lidé se svými rozličnými zájmy, a právě tak i všechny formy a umělecké postupy, získají konečně rovná práva“.<sup>2</sup> Rancièrovo a Groysovo estetické rovnostářství, tedy přesvědčení, že umění má rušit vkusové preference, nikoli jim vycházet vstříc, je motivované přesvědčením, že umění dokáže být sociálně relevantní jednak tím, že znejistuje ustálené způsoby vnímání světa, a dále tím, že nivelizací vkusových a žánrových hierarchií symbolizuje možnost politické emancipace. V obou případech se na umění nahlíží jako na prostředek sociálního poznání: Ať už je umění nástrojem sociální kritiky, politickým příslibem, nebo jedním i druhým, je zdrojem vhledu do povahy sociální. Jakým způsobem ale k nabytí takového vhledu ve zkušenosti s uměním dochází? A jakou povahu má takový vhled? A jsou vůbec nároky kladené (nejen) Groysem a Rancièrem na umění úměrné jeho možnostem? V předkládané práci se pokusím zformulovat odpovědi na tyto otázky, které by byly nosné jak filozoficky, tak z hlediska teorie moderního a současného

<sup>1</sup> Jacques RANCIÈRE, „Politique de la littérature“, in: *Politique de la littérature*, Paříž: Galilée 2007, s. 20.

<sup>2</sup> Boris GROYS, „The Logic of Equal Aesthetic Rights“, in: *Art Power*, Cambridge, MA: MIT Press 2008, s. 14.



umění.

V této práci nejde primárně o to, prozkoumat politickou relevanci umělecké angažovanosti, otázku zneužití umění jako nástroje propagandy, či problematiku morální a právní zodpovědnosti umělkyň a umělců za důsledky plynoucí z jejich praxe, což jsou všechno bezesporu zajímavé a velmi aktuální problémy. Místo toho se budu věnovat základnější otázce: jaké místo připadá *modernistické* umělecké praxi v sociální epistemologii (jaký má status jako aparát poznání; jaký sociálně-kognitivní přínos může mít)? Zdůrazňuji přívlastek „modernistická“, protože mne bude zajímat, jaký vzhled do povahy společnosti si může legitimně nárokovat umění, které vzniká v podmínkách modernity a které se identifikuje jako její zásadní projev (jeho tvůrci či interprety). Jak se v průběhu práce ukáže, kategorii modernismu přitom chápu natolik široce, aby do něj spadaly i umělecké praktiky druhé poloviny dvacátého století.

Z filozofického hlediska se tato práce pohybuje v rámci tradice, která sahá ke Kantovu kritickému projektu a k podnětům, které z něj vyšly a byly rozpracované ranými romantiky, doznívajícím výmarskou klasikou a transcendentálními a absolutními idealisty přelomu osmnáctého a devatenáctého století. Zřetel k historii této tradice ale neznamena, že práce spadá do žánru dějin idejí či dějin filozofie; historické texty, se kterými pracuji, vnímám jako zdroje argumentů stále živé debaty a vykládám je vždy se zřetelem k ní. Tam, kde uvádím historické souvislosti, tak činím z přesvědčení, že jejich znalost přispívá k lepšímu pochopení motivací v pozadí filozofické argumentace, zároveň však podle potřeby od tohoto kontextu abstrahuji, abych pracoval jen s izolovanou strukturou souboru argumentů.

Věnuji se dvěma interpretačním liniím vycházejícím z odkazu německé klasické filozofie: frankfurtské kritické teorii a současnému analytickému kantianismu.<sup>3</sup> V rámci Frankfurtské školy kritické teorie se vytvořilo prostředí pro formulaci specifického projektu kritické sociální filozofie, především však zde (v úzké souvislosti s tímto projektem) vznikl asi nejzásadnější pokus vymezit vztah

---

<sup>3</sup> Tento termín přebírám z názvu dvojčísla *Philosophical Topics*, obsahujícího reprezentativní přehled textů identifikovatelných tímto termínem. Viz *Philosophical Topics*, roč. 34, 2006, č. 1–2, „Analytic Kantianism“.

společnosti a umění celého dvacátého století, nedokončená *Estetická teorie* Theodora Adorna. Analytickým kantianismem míním filozofickou aktualizaci Kanta a Hegela, která se pojí s lidmi jako je Christine Korsgaard, Robert Pippin, John McDowell, Robert Brandom, Sarah Ginsborg a vzrůstající počet dalších, školením analytických filozofek a filozofů.<sup>4</sup> V rámci analytického kantianismu je možné najít také pokusy o novou interpretaci Kantovy estetiky („kantovský revizionismus“), které mi slouží jako příklad domestikujícího přístupu k vztahu umění a společnosti v kontrastu ke kritickému přístupu Adornovu.

Jak v adornovské estetické teorii, tak v kantovském revizionismu ožívá termín „druhá příroda“ pro charakteristiku sociální jako společensky ustanovených norem, které – jak to v citátu uvozujícím tuto práci formuluje Béla Balázs – se staly nezávislé na vůlích společenských aktérů. S jeho pomocí se pokusím ukázat, že kantovský revizionismus i adornovská estetická teorie toho mají více společného, než se může na první pohled zdát. Obě strategie totiž spadají do něčeho, co budu nazývat filozofický estetismus (termín Sebastiana Gardnera), jehož základní princip lze formulovat takto: normativním horizontem umění je projekt domestikace subjektu ve společenské druhé přírodě.<sup>5</sup> Cílem předkládané práce je ukázat limity takového principu.

Tyto limity vytanou na povrch v okamžik, kdy se oba přístupy (kantovský revizionismus a adornovská estetická teorie) aplikují na vysvětlení sociální relevance vizuálního umění vypořádávajícího se s odkazem západního uměleckého modernismu. V rámci zkoumání vztahu sociální a estetická postupně vykrytalizuje následující relativně kontroverzní teze: chceme-li plně

---

<sup>4</sup> To, co umožnilo tuto aktualizaci, nebyla pohříchu ani tak důsledná práce německých filozofů, jako jsou Dieter Henrich, Manfred Frank nebo Rüdiger Bubner, kteří nastolili nový standard filozofické interpretace primárních textů slavné epochy německy psané filozofie. Byli to jejich britští a američtí kolegové, kteří začali důsledněji rozpracovávat paralely mezi problémy, které se pokoušeli řešit Fichte, Hegel nebo Schelling, a problémy, kterým čelila analytická filozofie po W. V. O. Quineovi. Není náhodou, že mezi nejtvůřivějšími „importéry“ německé klasické filozofie do současného kontextu patří žáci Wilfrida Sellarse, Richarda Rortyho či Petera Strawsona, čili filozofů, kteří sami – v prostředí ještě stále silně zaujatém proti pokantovské „metafyzické spekulaci“ – projevovali dlouhodobý zájem o Kantovu filozofii jako celek (a nikoli jen o pár abstrahovaných problémů, jako je rozdíl mezi syntetickými a analytickými soudy nebo kategorický imperativ).

<sup>5</sup> Normativním horizontem mám na mysli cíl, který si má umělecká tvorba před sebe klást a který vychází z jejího pojmu.

pochoptit relevanci uměleckého modernismu pro současné vizuální umění, musíme jej přestat vnímat prizmatem (specificky chápaného) smíření. Na této tezi je kontroverzní už to, že připouští možnost modernismu bez jeho údajně klíčového rysu, který má či měl zaručovat jeho společenskou relevantnost: utopický horizont smíření. Pro její obhajobu je tedy potřeba ukázat, jaký jiný normativní vztah k sociální realitě může mít umění v podmínkách modernity. V závěru práce se pokusím ukázat, že filozofický estetismus analytických kantianů i estetický modernismus Adorna a jeho následovníků vytváří takové metafyzické pozadí pro narativ osudu modernismu, který zabraňuje adekvátnímu docenění západního vizuálního a galerijního umění od šedesátých let dále.

Pro někoho, kdo se alespoň rámcově orientuje v současné teorii vizuálního umění, je závěr o omezené explikační síle kantovské estetiky pro současné umění obnošenou košilí. Jednou z charakteristik postmoderní vlny sedmdesátých a osmdesátých let byla právě kritika vyčerpanosti a ideologické podjatosti estetického paradigmatu spojovaného s formalistickým teoretikem Clementem Greenbergem, který se sám dovolával Kantovy autority.<sup>6</sup> Relativně nedávnější jsou naopak pokusy o rehabilitaci estetické myšlenkové tradice pro interpretaci současného umění, které postmodernismu vyčítají (od modernismu zděděné) nepochopení myšlenkového odkazu kantovské estetiky.<sup>7</sup> S těmito názory se identifikuji, snažím se však jít dál a nabídnout reinterpetaci jejího odkazu, který by zachoval to, co považuji za její hlavní přínos, totiž vymezení specifické sféry estetické normativity (a s tím spojené sociální autonomie), ale zároveň se vyhnul neblahému důsledku, který se s ní tradičně pojí: odsouzení umění do sociální izolace či konformity, či k sebevražedným pokusům negovat tu autonomii, která mu zajišťuje jeho identitu.

---

<sup>6</sup> Viz texty sebrané v Tomáš POSPISZYL (ed.), *Před obrazem*, Praha: OSVU 1998.

<sup>7</sup> K těmto textům lze zařadit díla Jacquesa RANCIÈRA, viz např. *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paříž: La Fabrique 2000. Viz též např. Thierry de DUVE, „Kantova ‚svobodná hra‘ ve světle minimálního umění“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2009, č. 6–7, s. 28–43; Diarmuid COSTELLO, „Kant podle Greenberga, aneb osud estetiky v současné teorii umění“, *ibid.*, s. 44–66.

# PRVNÍ ČÁST: FILOZOFICKÁ VÝCHODISKA

## I. Sociálno jako druhá příroda

### I.1. Sociální a/nebo politická?

Centrální otázkou této práce je, zda a jakým způsobem může umění v podmínkách modernity být zdrojem sociálního poznání. Tato práce je tedy příspěvkem k sociální filozofii umění. Protože na toto slovní spojení v podstatě nelze v současné literatuře narazit, bude dobré na začátek vysvětlit, co si pod spojením „sociální filozofie umění“ představuji a co znamená sociální poznání. Sociální filozofie je sice celkem běžně používaný termín,<sup>1</sup> existuje u ní však menší shoda ohledně výměru jejího předmětu, než je tomu u etiky, epistemologie, filozofie mysli nebo filozofie politické.<sup>2</sup> Na jednu stranu panuje relativní konsenzus, že by sociální filozofie měla studovat a hodnotit principy regulující společnost, její instituce a vztahy,<sup>3</sup> na druhou stranu ale není vůbec jasné, co všechno do sféry sociálna spadá, zvláště ve vztahu ke sféře politična. Především v anglofonním diskurzu velmi často narážíme na sousloví „politická a sociální filozofie“, což se zdá být projevem přesvědčení, že není možné ostře rozlišovat mezi politickými a sociálními otázkami.<sup>4</sup> Nabízí se vymezit politické instituce a vztahy jako ty, které

<sup>1</sup> Záleží ale na tom, v jakém jazykovém prostředí se pohybujeme. Zatímco, jak uvidíme, v německý mluvících zemích má *Sozialphilosophie* asi nejbliže k uznání své specifčnosti, francouzský filozof Franck Fischbach si nedávno posteskl, že „ve Francii sociální filozofie neexistuje“. Podle něj se sice praktikuje, ale nepoznaná a neuznaná. Viz Franck FISCHBACH, *Manifeste pour une philosophie sociale*, Paříž: La Découverte 2009, s. 19. K situaci v anglo-americké oblasti viz níže.

<sup>2</sup> „Záběr sociální filozofie je méně přesně vymezen než u většiny jiných konvenčních ‚odnoží‘ filozofie.“ Joel FEINBERG, *Social Philosophy*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall 1975, s. 1, citován v Gerald F. GAUS, *Social Philosophy*, Armonk, NY: Sharpe 1999, s. xiii.

<sup>3</sup> GAUS, *Social Philosophy*, s. xiii: „zaměřením sociální filozofie [je] analýza obecných společenských principů regulace společenského života“; Robert L. SIMON, „Social and Political Philosophy. Sorting Out the Issues“, in: *Idem* (ed.), *The Blackwell Guide to Social and Political Philosophy*, Malden, MA: Blackwell 2002, s. 2: „sociální filozofie se zabývá morálním zhodnocením [...] společenských institucí a rozpracováním, objasněním a vyhodnocením navrhovaných principů hodnocení [...] společenského řádu“; Laurence THOMAS, „Introduction. Virtuous Disagreements in Social Philosophy“, in: *Idem* (ed.), *Contemporary Debates in Social Philosophy*, Malden, MA: Blackwell 2008, s. 1: „jedním z cílů sociální filozofie je objasnit různé a soupeřící konfigurace společnosti [...], aby bylo zřetelnější, jaké výhody a nevýhody má jedno uspořádání vůči jinému“.

<sup>4</sup> „Ač je pravděpodobně možné udržet nějaké rozlišení mezi sociálnem a političnem, bude snad nejlepší nepřipisovat mu příliš velkou váhu a nezapomínat, že bez ohledu na to, kudy se povede hranice mezi nimi, jí bude procházet mnoho témat.“ SIMON, „Social and Political Philosophy“, s. 2.

souvisí s procedurami legitimizace moci ve společnosti; všechny ostatní instituce a vztahy ve společnosti s dopadem na veřejný život by pak bylo možné označit za pouze společenské. Problém tkví v tom, že takto úzké vymezení přehlíží fakt, že procedury politické legitimizace mají dopad na další instituce a vztahy, které (byť nepřímou) podléhají politické moci. Rozšíříme-li oblast politická i na ně, pak by do něj rázem spadaly „hlavní právní a ekonomické, dokonce i kulturní instituce“, takže předmětem politické filozofie by nebyly pouze „procedury, které ovládají politiku, ale také různé systémy, pro jejichž formování lze politiku použít“.<sup>5</sup> Důsledkem takového postupu je v podstatě plynulost přechodu mezi sociální a politickou filozofií.

Vše záleží na tom, jak široce budeme chtít vymezit každý z obou podoborů filozofie, případně šířku jejich záběru, a není těžké si představit různé způsoby prolínání množin či podřazování do podmnožin.<sup>6</sup> Nad rozličnými variantami splynutí či podřazení by nebyl důvod si lámat hlavu či dokonce truchlit, pokud by neexistovala důvodná obava, že takový krok by zakryl jistou specifičnost jedné či druhé sféry, kterou by bylo dobré zachovat. Alespoň jeden takový důvod ovšem existuje. Sociální filozofii totiž můžeme vnímat jako filozofickou podobu sociální kritiky, tedy kritiky společenských poměrů jejími členy.<sup>7</sup> Chápání sociální filozofie jako filozofického formulování sociální kritiky jí dává do vínku výrazně polemický, stranický charakter.<sup>8</sup>

Specificky moderní západní sociálně-filozofickou tradici můžeme spojit se změnami ve společnosti, které jsme si zvykli identifikovat s nástupem novověku, a které lze obecně shrnout jako oddělení

---

<sup>5</sup> Robert E. GOODIN – Philip PETTIT – Thomas POGGE, „Introduction“, in: *Eidem* (eds.), *A Companion to Contemporary Political Philosophy*, sv. 1, 2. vyd., Malden, MA: Blackwell 2007, s. xvii.

<sup>6</sup> Další možností je vymezit sociální filozofii jako sociální ontologii a epistemologii. Pak by se otázka praktikování, regulace a legitimizace moci přenechala politické filozofii a na sociální filozofii by zbylo vysvětlování povahy bytí sociálních entit či celků. Takovému chápání odpovídají např. Searleova zkoumání. Viz John SEARLE, *The Construction of Social Reality*, New York: Free Press 1995; *Making the Social World. The Structure of Human Civilization*, Oxford: Oxford University Press 2010.

<sup>7</sup> Viz Michael WALZER, „Praxe sociální kritiky“, in: *Interpretace a sociální kritika* (1987), Praha: Filosofia 2000, s. 41–72. Jak zdůrazňuje Walzer, taková kritika je starého data a našli bychom různé její podoby napříč dějinami a kontinenty. Viz např. jeho „Prorok jako sociální kritik“, in: *Interpretace a sociální kritika*, s. 73.

<sup>8</sup> Otázku rozlišení sociální kritiky a sociální filozofie kladu stranou: ambice podat odpověď na otázku po specifičnosti *filozofického* myšlení na rozdíl od *nefilozofického* přesahuje možnosti této práce, ostatně stejně jako po rozlišení sociologie od sociální filozofie.

„státu“ (v moderním smyslu národního státu) a „občanské společnosti“. Toto oddělení bylo motivováno představou, že se politická moc zodpovídá občanské společnosti a že členové společnosti vykazují „přirozená práva“, která musí tato moc brát v potaz. Nárok na emancipaci vůči tradičnímu zdroji politické moci vycházel z potřeby hájit soukromý majetek a ekonomickou aktivitu bohatnoucího měšťanstva, ale také z nároků na náboženskou svobodu a na svobodu výměny názorů a šíření myšlenek. Stát má právo regulovat tyto společenské aktivity jen v zájmu celé společnosti, a její členové zároveň vyžadují politickou participaci na určování těchto zájmů.<sup>9</sup>

Snaha odvodit legitimitu nároků občanské společnosti vede k úvahám o vzniku společnosti a k povaze vztahů, které pojí její členy, a o kvalitativní odlišnosti těchto sociálních vztahů od vztahů mimo- či předspolečenských. To jsou počátky specifické tradice sociálně-filozofického tázání, které nelze oddělit od politicko-filozofického, nicméně je na něj nelze ani plně redukovat. Nelze je oddělit, protože politická legitimita je v této perspektivě svázaná s legitimitou sociální: suverén je zavázán společnosti a zároveň zodpovídá za sociální smír ve státě. Nutnost formulace politického závazku vůči sociálnímu je ale zároveň uznáním jeho specifčnosti, specifčnosti *sociální otázky*. Za symptom a potvrzení této specifčnosti můžeme brát i to, že sociálně-filozofické tázání stojí u zrodu nové oblasti vědeckého zkoumání, tedy společenských věd, jako je sociologie, politická ekonomie či sociální a kulturní antropologie.

Tak jako politická filozofie vypracovává, hodnotí a kritizuje různé (ať už hypotetické, nebo historické) modely fungování mocenských aparátů, tak sociální filozofie vypracovává, hodnotí a kritizuje různé modely fungování sociálních vztahů. Tato analogie však není úplná. Jak vyplývá z nahrubo načrtnutých historických okolností vzniku moderního sociálně-filozofického tázání, to je vedeno z pozic rychle se emancipující měšťanské třídy, tedy ve jménu občanské společnosti, a to jako *kritika* stávajícího statu quo. Sociální filozofie není pouze filozofií sociální, tak jako je politická

---

<sup>9</sup> Rainer FORST, „Civil Society“, in: GOODIN – PETTIT – POGGE, *Companion*, s. 452–455.

filozofie filozofií politična, ale je také podstatnou měrou společenskou filozofií ve smyslu filozofie angažované za zájmy společnosti.

Sociální filozofie je tedy historicky také projevem sebevědomí občanské společnosti v obou významech toho slova: jako sebejistoty a jako sebe-reflexe. Tato sebe-reflexe má často podobu snahy ukotvit nároky občanské společnosti v „přirozených“ kritériích. Teorie společenské smlouvy mají sloužit právě tomu, vůbec vznést otázku po kritériích fungující společnosti. Členové společnosti reflektují na svou (změněnou) pozici v ní a ze své situace vyvozují, jak by taková společnost měla vypadat, kdyby byla výsledkem explicitní společenské smlouvy každého s každým. Hlavním smyslem teorií společenské smlouvy tak podle Stanleyho Cavella není, že nás chtějí poučit o historickém vzniku společnosti, ani to, že nám sdělují potřebu svrhnutí institucí nedosahujících ideálu, ani že takové svrhnutí nemá nikdy dostatečné opodstatnění. Jejich přínosem je, že nám ukazují společnost jako lidský výtvor (v ideálním případě konvenující přirozenému běhu věcí) a zároveň jak hluboko jsme v něm zabřednutí.<sup>10</sup> Argumentace racionálním či přírodním řádem slouží ke kritice statu quo a odhaluje politický potenciál společenských aktérů: základní předivo společenského řádu je plodem lidských myslí a rukou, může být proto přetvořeno, zrušeno, či udržováno pomocí stejných prostředků. Nabízí se tedy postavit identitu sociální filozofie na tomto kritickém elementu. To byl a nadále zůstává směr, kterým se vydává německá tradice sociální filozofie, úzce spjatá s Frankfurtskou školou kritické teorie.

## **I.2. Sociální filozofie a kritická teorie**

K sociální filozofii jako zaštiťující kategorii intelektuálních snah frankfurtského Institutu pro sociální výzkum se přihlásil Max Horkheimer, když převzal oficiálně jeho vedení v roce 1931.<sup>11</sup> Ve své nástupní

---

<sup>10</sup> Stanley CAVELL, *The Claim of Reason. Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*, Oxford: Oxford University Press 1979, s. 22–28.

<sup>11</sup> Institut byl přidružen k Frankfurtské univerzitě a jeho ředitel byl zároveň univerzitním profesorem. Horkheimer se stal profesorem sociální filozofie, prvním a jediným s touto specializací v tehdejší Německu. K institucionálnímu pozadí viz Martin JAY, *The Dialectical Imagination. A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research 1923–1950*, Londýn: Heinemann 1973, s. 3–40. K Horkheimerově ranému projektu kritické sociální filozofie viz Marek HRUBEC, *Od zneuznání ke spravedlnosti. Kritická teorie globální společnosti a politiky*, Praha: Filosofia 2011, s.

přednášce, „Současné postavení sociální filozofie a úkoly Institutu pro sociální výzkum“, identifikoval účel sociální filozofie ve „filozofické interpretaci osudu lidí chápaných nikoli jako pouhá individua, ale jako členové společenství. Zajímá se tedy především o takové fenomény, které lze pochopit pouze v souvislosti se společenským životem lidí: o stát, právo, ekonomiku, náboženství, zkrátka obecně o celkovou materiální a duchovní kulturu lidstva.“<sup>12</sup> Takto široce vymezená, sociální filozofie podle Horkheimera dosahuje svého prvotního vrcholu v německé klasické filozofii, konkrétně v Hegelově filozofii objektivního ducha. Podle té jsou společensko-právní celky vždy ontologicky vyššími entitami než konkrétní jedinec, entitami, které umožňují svým členům realizovat svou – sociálně založenou – podstatu. Ve vysoce individualizované moderní společnosti je tato realizace v Hegelově systému možná pouze spekulativně, tedy pomocí filozofie, což podle Horkheimera – věrného marxistické kritice Hegela – bylo klíčovou slabinou Hegelovy politické filozofie a zapříčinilo odklon od ní. Objektivní idealismus byl nahrazen pozitivistickým vyzváním vědecky ověřitelných faktů, individualismem a vírou ve vědecký pokrok, které však nedokázaly dostát svému příslibu, totiž dosažení individuálního štěstí. Horkheimer charakterizuje svou dobu návratem sociální filozofie, jejímž úkolem má být oživit hegelovskou sociální ontologii a zasadit jedince do vyšších celků a dodat tak smysluplnost společenskému životu.<sup>13</sup>

Horkheimer vnímá jako cíl Institutu překonat opozici anti-spekulativního pozitivismu a hegelizující sociální filozofie. V jádru této opozice je dělení na sféru vědeckého popisu a sféru filozofického vysvětlování smyslu, kdy si obháječi primátu buď první či druhé sféry navzájem implicitně odmítají svou relevanci. Cílem má být dialektické propojení obou, aby se filozofické otázky staly integrální součástí vědeckého výzkumu společnosti a filozofické závěry nebyly výsledkem plané spekulace bez interakce s

---

102–114. K historii pojmu „sociální filozofie“ v německé jazykové oblasti viz Kurt RÖTTGERS, „Sozialphilosophie“, in: Gottfried GABRIEL – Karlfried GRUENDER – Joachim RITTER (eds.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, CD-ROM, Basilej: Schwabe 2007, s. 38 421– 38 449 (sv. 9, s. 1 217–1 227).

<sup>12</sup> Max HORKHEIMER, „Die gegenwärtige Lage der Sozialphilosophie und die Aufgaben eines Instituts für Sozialforschung“ (1931), in: *Gesammelte Schriften*, sv. 3, *Schriften 1931–1936*, Frankfurt n. M.: Fischer 1988, s. 20.

<sup>13</sup> Mezi podoby tohoto návratu počítá korporativismus Othmara Spanna, různé formy novokantovství, právní nauku Hanse Kelsena, filozofii Maxe Schelera a etiku Nicolaie Hartmanna.



vědeckými závěry, ale spíše se dosáhlo stavu ne nepodobnému tomu, v jakém se nachází filozofie přírody, provázaná s přírodními vědami.<sup>14</sup>

Tyto nepřilíš konkrétní a opatrné formulace ve skutečnosti skrývají Horkheimerovo přesvědčení, že úkolem sociální filozofie, jakou má provozovat Institut, je Marxem inspirovaná materialistická kritika společnosti, která přispěje k sociální změně inherentně nespravedlivého kapitalistického řádu. Čistě vědecký přístup k sociální realitě vycházející ze scientistního světónázoru, nebo naopak spekulativní postulování esenciálních rysů společnosti shodně ignorují reálné vztahy mezi ekonomickými, psychickými a normativními (etickými, institucionálními) vlivy na jedince; jako takové ke změně přispět nemohou. Výzkum této komplexní struktury vztahů měl proto být hlavním předmětem bádání Institutu. Kritická teorie měla tak ustoupit od postulování systému či vymezení neměnných souřadnic svého předmětu, sociálna, ve prospěch dialektické kritiky kapitalistické společnosti.<sup>15</sup>

Potřebu vymezit se vůči pojmu sociální filozofie cítil i přední představitel tzv. druhé generace Frankfurtské školy, Jürgen Habermas. Ten svou knihu *Theorie a praxe* z počátku šedesátých let doplnil podtitulem *Sociálně-filozofické studie*, ale samotnému pojmu sociální filozofie se věnuje jen ve studii první, nazvané „Klasická politická nauka ve svém vztahu k sociální filozofii“.<sup>16</sup> Studie navíc nevyznívá pro samotný pojem sociální filozofie nijak lichotivě, takže důvod volby podtitulu knihy není úplně jasný.<sup>17</sup> Sám Habermas svou agendu explicitně vykládá v úvodu doplňujícím nové vydání knihy z roku 1971:

Novověká sociální filozofie prosazuje proti klasické nauce o přirozeném právu požadavek po konkurenceschopném a vědecky vážně braném statusu jedině za cenu oddělení od vztahu, který má ke zkušenosti praktická filozofie [v aristotelském smyslu]: sociální filozofie, která se stala monologickou, nemůže navázat zásadní vztah k praxi, ale již jen

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, s. 20–35.

<sup>15</sup> Viz JAY, *Dialectical Imagination*, s. 41–65.

<sup>16</sup> Jürgen HABERMAS, „Die klassische Lehre von der Politik in ihrem Verhältnis zur Sozialphilosophie“, in: *Theorie und Praxis. Sozialphilosophische Studien* (1963), Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1978, s. 48–88.

<sup>17</sup> Na tento fakt upozorňuje RÖTTGERS v hesle „Sozialphilosophie“, s. 38 440 (s. 1 225).

k účelnému jednání řízenému skrze sociálně-technická doporučení. Na základě takového obrazu lze historický materialismus pochopit jako prakticky orientovanou teorii společnosti, která se vyhýbá komplementárním slabším tradiční politiky a novověké sociální filozofie a která tak spojuje požadavek na vědeckost s teoretickou strukturou vztáženou k praxi.<sup>18</sup>

Habermas vyhlašuje program překonání problému teorie a praxe („historický materialismus“),<sup>19</sup> který zruší neschopnost moderní sociální filozofie překročit práh dělící vědu a praxi a aktualizuje klasickou politiku pro moderní dobu. Ve zmiňované studii se nicméně Habermas věnuje pouze kritice sociální filozofie jako projektu zvědeckění filozofie politické, jejíž klasická východiska nijak nekritizuje. Těmi jsou 1) chápání politické filozofie jako pokračování etiky, tedy jako součásti filozofie praxe. Morálnost lidského jednání je úzce vázaná na konvence a normy platné v dané politické obci; 2) identifikace politického jednání s *praxis*, tedy praktickým jednáním, pro které z principu neexistuje něco na způsob technického manuálu, jako je to možné v případě zhotovování (vyrábění, *poiésis*); 3) odlišení praktické moudrosti (soudnosti, *frónésis*) nutné pro politiku i morálku od poznání logické nutnosti (*epistémé*) příslušející vědě. Sociální filozofie 1) odděluje otázky politické od etických, otázky legality od otázek subjektivního mravního přesvědčení; 2) technologizuje politiku: cílem politiky není výchova k mravnosti, ale ustanovení manuálu ke správnému řízení státu; 3) univerzalizuje politiku: ta má být vědou řízenou zákony po vzoru přírodních věd.

Habermas tak identifikuje sociální filozofii s Hobbesovým filozofickým projektem aplikace nové vědecké metody na společnost a vnímá ji jako normativní rámec společenských věd.<sup>20</sup> Problém takové vědecké sociální filozofie spočívá v tom, že svůj důraz na kontrolu společenských procesů vykupuje ztrátou přístupu k praxi: realizace politické kontroly nad společenskými procesy vyžaduje aktivní

---

<sup>18</sup> Jürgen HABERMAS, „Einleitung zur Neuausgabe. Einige Schwierigkeiten beim Versuch, Theorie und Praxis zu vermitteln“ (1971), in: *Theorie und Praxis*, s. 10.

<sup>19</sup> Podobně jako představitelům první generace, i Habermasovi ležel na srdci klasický problém marxismu ohledně vztahu teorie a praxe a své studie z té doby vnímal jako příspěvky k debatě o historickém materialismu.

<sup>20</sup> Thomas Hobbes byl také prvním, kdo použil termín „social philosophy“.

participaci politických subjektů, tedy přechod od teorie k praxi, který ale Hobbes nezohledňuje. Politická filozofie, která nebere ohled na *praxis*, tedy na specifickou lidskou schopnost diskutovat<sup>21</sup> o cílech jednání a odůvodněně jednat, musí ztroskotat, protože nedokáže v politice angažovat jednající vědomí, s kterým zachází jako z přírodninou regulovanou zákony.<sup>22</sup> Tento problém přechodu od teorie k praxi podle Habermase krystalizuje v osmnáctém století, aby byl překonán (či lépe: přetransformován) v Hegelově dialektické teorii společnosti a státu.<sup>23</sup>

Narativ Habermasovy studie je výrazně ovlivněn prací Hannah Arendtové *Vita activa*.<sup>24</sup> Arendt popisuje zrod „sociálna“ (*the social*) jako sféry odlišné od té politické. Politika byla v řecké antice úzce svázána s jednáním (*praxis*) svobodných občanů. Jednáním Arendt rozumí specificky lidskou aktivitu řeči a činu. Lidskou bytost nedefinuje práce (reprodukce základních existenčních statků) nebo zhotovování (vyrábění trvanlivých užitných předmětů), tedy dalších dvou praktických postojů ke světu; je možné být člověkem a nepracovat, ani nic nezhotovovat. Ale lidská schopnost produkovat smysl *ex nihilo* pomocí spontánního jednání a jeho osmyslení pomocí řeči, odlišuje člověka od zvířete.<sup>25</sup> Tak je také potřeba rozumět Aristotelově chápání člověka jako *zoon politikon*. V přímé opozici vůči světu politiky stojí sféra soukromí, sféra vymezená prací. Činnosti spojené s biologickými potřebami člověka se neměly odehrávat na veřejnosti, ale ve skrytu domova.<sup>26</sup>

S novověkem dochází k zásadní změně: veřejná sféra přestává být chápána ve smyslu politické arény, ale jako sféra sociálního. Zrušen je totiž protiklad soukromého a veřejného a s tím i protiklad práce a jednání: práce vstupuje do veřejné sféry a s ní otázky reprodukce vitálních sil a biologických potřeb. Kolaps rozlišení práce a jednání vede k iluzi, že i politika podléhá nutným procesům, které je

---

<sup>21</sup> Nikoli pouze reflektovat: zde je důležitá sociální funkce řeči, která umožňuje koordinované jednání.

<sup>22</sup> HABERMAS, „Die klassische Lehre“, s. 75–79.

<sup>23</sup> *Ibid.*, s. 80–84.

<sup>24</sup> Tento vliv je výraznější, než by se mohlo zdát podle pár zmínek v poznámkovém aparátu („Studium důležitého výzkumu H. Arendtové [ve *Vita activa*] a četba *Pravdy a metody* H.-G. Gadamera [...] mi ukázaly význam aristotelského rozlišení techniky a praxe.“ *Ibid.*, s. 84 pozn. 4).

<sup>25</sup> Hannah ARENDOVÁ, *Vita activa* (1958), Praha: OIKOYMENH 2007, s. 224–233.

<sup>26</sup> *Ibid.*, s. 42–43.

možné po vzoru přírodních zákonů postihnout a podle toho organizovat politický život. Zrod „sociálna“ je tak popřením lidské schopnosti jednat spontánně a politiky jako kolektivního jednání. Místo toho nastupuje pocit bezradnosti, odcizenosti od světa sociálních konvencí, které člověk najednou nedokáže ovlivnit, konformismus a vzestup politické ekonomie a společenských věd jako prostředků poznání a ovládnutí společnosti.<sup>27</sup>

„Sociálno“ dostalo v koncepci Arendtové příslovečného „černého Petra“, protože velké téma „občanské společnosti“ a nástup „společenského života“ především v osmnáctém století spojuje Arendt s mizením schopnosti uvažovat o veřejném jako o politickém v aristotelském smyslu.<sup>28</sup> Habermas také chápe sociální filozofii v kontrastu vůči politické v duchu Arendtové: sociální filozofie stvrzuje vyloučení jednání ze sféry veřejného tím, že se snaží jej naturalizovat. Habermase zároveň ale zajímá primárně problém přerodu teorie v (politickou) praxi a v redukci politické nauky na společenskou vědu vidí ztrátu horizontu politické změny skrze aktivní jednání členů společnosti.

Habermasův žák a pokračovatel rozvíjení odkazu frankfurtské školy, Axel Honneth, podává pojetí sociální filozofie, které sice navazuje na Arendtovou a Habermase, ale mění její charakter. V jistém smyslu se vrací opět k původnímu projektu Horkheimera identifikovat kritickou teorii jako sociální filozofii. V programním textu „Patologie sociálního. Tradice a aktuálnost sociální filozofie“ vypracovává perspektivu, ve které jak Habermas tak Arendt jsou sociálními filozofy *par excellence*. Honneth totiž nepřejímá Habermasův výměr sociální filozofie jako projevu Arendtovou analyzované novověké depolitizace veřejné sféry, ale naopak za hlavní úkol sociální filozofie považuje kritickou

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, s. 40–65.

<sup>28</sup> Arendt upozorňuje, že k osudnému ztotožnění *zoon politikon* s *animal sociale* (tedy společenského tvora ve smyslu jeho biologické, nikoli racionální podstaty) dochází už u Tomáše Akvinského (ARENDOVÁ, *Vita activa*, s. 34–39, viz též HABERMAS, „Die klassische Lehre“, s. 53–56). Hanna Pitkin ukazuje, že Arendt v důsledku předkládá ve *Vita activa* silně kontraintuitivní chápání sociálna, které může vést k mnoha nedorozuměním (vzhledem k běžnému chápání např. „občanské společnosti“). Viz Hanna F. PITKIN, *The Attack of the Blob. Hannah Arendt's Concept of the Social*, Chicago: University of Chicago Press 1998, s. 177–202. Zatímco v původním, americkém vydání *Vita activa* (pod názvem *The Human Condition*) Arendt používala převážně zpodstatnělé adjektivum „*the social*“, v německém vydání (1960) se vyskytuje „*gesellschaftlich*“ a „*Gesellschaft*“ (obdobně v českém vyd. „společenský“, „společnost“). Srov. Hannah ARENDT, *The Human Condition*, 2. vyd., Chicago: University of Chicago Press 1998.

reakci na tuto depolitizaci. Sociálně (*das Soziale*) z názvu studie Honneth na jednu stranu podobně jako Arendt pojímá jako novověký jev, který s sebou přináší „patologie“ (odcizenost, konformismus, totalitarismus), na druhou stranu jej nepovažuje za významovou konfiguraci, ve které by nebylo místo pro etická měřítka.

Zrod sociální filozofie nepředstavuje Hobbesovo vyloučení otázek po morálním formování členů společnosti ze sféry politická ve prospěch specifikace univerzálních předpokladů společenské stability, nýbrž až Rousseauovo vrácení etických měřítek zpět do diskuze, tedy až problematizace Hobbesem vymezeného projektu.<sup>29</sup> Rousseau shledává, že ve společnosti jeho doby není možné, aby člověk došel plné seberealizace, a zkoumá příčiny v konfiguraci společnosti, které tomu brání. Sociální filozofie je proto Honnethovi kritickým projektem zkoumajícím důvody a příčiny sociálních patologií, tedy nenormálních úkazů vyplývajících z patologického stavu společnosti. Tyto úkazy nelze chápat jako projevy morálního pochybení, nýbrž jako projevy sociálně podmíněné poruchy: v sociální filozofii jde o

pokus kritizovat společenské poměry, které jsou pocíťovány jako beze smyslu, zvěčněné nebo dokonce nemocné; to, co je pokládáno za sociální zlořád, neleží jednoduše v rovině porušení spravedlnosti; spíše mají být kritizovány poruchy, které mají společnou vlastnost s psychickými omezeními, totiž tu, že omezují nebo deformují životní možnosti, o nichž se předpokládá, že jsou „normální“ nebo „zdravé“.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Axel HONNETH, „Patologie sociálního. Tradice a aktuálnost sociální filozofie“ (1994), in: *Sociální filozofie a postmoderní etika*, Praha: Filosofía 1996, s. 71–72. Za zmínku stojí, že jen dva roky před vydáním „Patologie sociálního“ Honneth prezentoval v knize *Boj za uznání* zcela odlišné chápání vzniku sociální filozofie: „Moderní sociální filozofie vstoupila do dějin myšlení v okamžiku, ve kterém se společenský život začal charakterizovat jako v podstatě stav boje o sebezáchovu.“ Taková charakteristika má blíže k Habermasovu vymezení v tom, že spojuje počátek sociální filozofie s rozchodem s klasickou aristotelskou politickou antropologií (Honneth také promptně odkazuje k HABERMASOVU článku „Die klassische Lehre“). Axel HONNETH, *Kampf um Anerkennung. Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1994, s. 13. Charakteristiku moderní filozofie pomocí termínu sebezáchovy provedl Dieter HENRICH, „Základní struktura filozofie moderní doby“ (1969), in *Základní struktura moderní doby*, Praha: OIKOYMENH 2009, s. 7–40.

<sup>30</sup> HONNETH, „Patologie sociálního“, s. 74–75.

Sociální filozofii lze tedy podle této koncepce charakterizovat jako diagnostickou<sup>31</sup> a kritickou.<sup>32</sup> Jejím cílem je přivést sociální aktéry k poznání sociální podmíněnosti jejich situace<sup>33</sup> a přispět k legitimizaci nároků na uznání, které vznášejí marginalizované sociální vrstvy.<sup>34</sup>

Jak ale definovat předmět takto chápané sociální filozofie? Jak se zde vymezuje sociálno? Máme zde zatím po ruce velmi vágní vymezení Horkheimerovo („celková materiální a duchovní kultura lidstva“), které nedokáže postihnout naléhavost, jakou si nárokuje kritická sociální filozofie, a Arendtové kritiku sociálno, která sice tuto naléhavost vyjadřuje, ale je spíše kritickým označením historických změn spojených s ústupem aristotelského světonázoru, než obecným vymezením. Ač Honneth identifikuje předmět sociální filozofie (chybný vývoj a poruchy ve společnosti), samotné otázky vymezení aspektů sociálno se v daném eseji nevěnuje. Nicméně z jeho textu vyplývá, že předmět sociální filozofie (sociálno, sociální realita) dostává kontury s novověkem, kdy se v západní civilizaci prosazuje nové vnímání veřejného prostoru, které lze charakterizovat jako zrod občanské společnosti. O něco konkrétnější je francouzský propagátor Honnethovy verze sociální filozofie Franck Fischbach ve svém nedávném *Manifestu za sociální filozofii*: Sociálno vyvstává jako sféra mezilidských vztahů, které se zviditelňují s nástupem kapitalismu, národních států a třídy průmyslového dělnictva a které studují společenské vědy: sociologie, politická ekonomie, antropologie,<sup>35</sup> tedy vztahů, které nedokáže postihnout filozofie zkoumající systém politické reprezentace, ale které do značné míry determinují životy členů politické obce.<sup>36</sup> Tyto vztahy se stávají

<sup>31</sup> Sociální filozofie se věnuje diagnóze své doby, konkrétně diagnóze jejich sociálních patologií. FISCHBACH, *Manifeste*, s. 71–74.

<sup>32</sup> Sociální filozofie je kritikou společnosti a jejich iracionálních projevů. Tato kritika se však neprovádí zvnějšku, nýbrž zevnitř dané společnosti: Normy racionality dodává samotný společenský řád a kritika poukazuje na diskrepance mezi těmito normami a sociální realitou. *Ibid.*, s. 74–81. Srov. triadický model kritické teorie Marka Hrubce pracující s pojmy „kritiky“, „vysvětlení“ a „normativity“ a navazující kriticky na Honnetha a Walzera v HRUBEC, *Od zneuznání ke spravedlnosti*, s. 33–51.

<sup>33</sup> FISCHBACH, *Manifeste*, s. 66–70.

<sup>34</sup> Podle Fischbacha má být sociální filozofie „rezonanční deskou“ sociálních skupin, kterým se nedostává hlasu. Nemá být jejich teoretickým předvojem, ani výhradním mluvčím. Má používat běžný, netechnický jazyk (v tom se má lišit od společenských věd), tedy jazyk, ve kterém se již vyjadřují požadavky utiskovaných. Ten pak vyjasňuje, pročistuje, legitimizuje a tím i politizuje (ve smyslu „činí viditelným v politice“). *Ibid.*, s. 81–93.

<sup>35</sup> *Ibid.*, s. 44–49.

<sup>36</sup> *Ibid.*, s. 63–66.

předmětem státní regulace (zdravotnictví, sociální záchytná síť, školství) primárně za účelem kontroly produkčních sil a zabránění sociálních bouří. Tato státní regulace je ale zároveň reakcí na patologický stav ve společnosti, který ohrožuje samotné její fungování (vysoká úmrtnost a šíření infekcí v dělnických koloniích, šíření revolučních myšlenek). Vyhlášeným řešením „sociální otázky“ pak má být (a to jak pro státní moc, tak pro reakční i revoluční síly) situace, ve které sociální podmínky ve společnosti umožňují každému vést plnohodnotný život.

Jak Honneth tak Fischbach kladou jednoznačný důraz na kritický element sociální filozofie. Ta má být kritikou ve smyslu diagnózy a zdůvodnění existence sociálních patologií. Musí tedy vycházet z představy, co to je zdravý chod společnosti, či alespoň té části vykazující patologické rysy. Honneth nabízí dvě možnosti, jakými se současná sociální filozofie může vydat. První cestou je etický proceduralismus, tedy představa, že je možné vyvodit takové procedury, podle kterých by sami členové společnosti dosáhli konsenzu ohledně ideálního stavu společnosti. Druhou cestou je stanovení minimálních antropologických konstant, které by vymezily základní lidské potřeby, které musí zohlednit každá společnost.<sup>37</sup> Zatímco první možnost je rozvíjena v Habermasově filozofii, Honneth sám jde druhou cestou, kdy postuluje uznání (*Anerkennung*) jako centrální antropologickou potřebu, podmínku pro existenci možnosti vést plnohodnotný lidský život.<sup>38</sup>

Fischbach se k této antropologické alternativě hlásí sice také,<sup>39</sup> ale zdůrazňuje více nutnost, aby oběti sociálních patologií dokázaly samy pocítit a vyjádřit své sociální vyloučení. Sociální filozofie si nesmí osvojovat vnější pozici vůči sociální realitě a jí imanentnímu slovníku. Tím by totiž zneuznala relativní svéprávnost utiskovaných bojovat za svou emancipaci, a situovala by se do pozice privilegované „vědecké“ perspektivy, která pro svou existenci v důsledku vyžaduje reprodukci

<sup>37</sup> HONNETH, „Patologie sociálního“, s. 83–85.

<sup>38</sup> Viz HONNETH, *Kampf um Anerkennung*. Pro aktuálnější formulaci viz např. Honnethovy *Tanner Lectures* přednesené v Berkeley roku 2005 a vydané jako Axel HONNETH – Martin JAY (ed.), *Reification. A New Look at an Old Idea*, Oxford: Oxford University Press 2008.

<sup>39</sup> Viz jeho komentář k poslední rozebírané pasáži (s. 83–85) z „Patologie sociálního“ ve FISCHBACH, *Manifeste*, s. 158–159.

sociálních patologií (jejího *raison d'être*).<sup>40</sup> Podle Fischbacha se „sociální kritika jako taková objevuje tehdy, kdy je možné konstatovat, že společnost nedává k dispozici podmínky, které by dovolovaly největšímu možnému počtu individuí vést dobrý život – ať už je povahou a obsahem toho, co sami považují za dobrý život, cokoli“.<sup>41</sup> Protože sociální filozofie jako kritika musí vždy vycházet ze sociálního rámce a slovníku utiskovaných, tam, kde chybí vědomí zneuznání a sociální ostrakizace, nemůže být nápomocná ani sociální filozofie.

Honnethovo chápání sociální filozofie umožňuje vymezit její agendu proti politické filozofii poukazem na specifičnost „sociální otázky“, jak se formovala s nástupem kapitalismu v západní civilizaci, a na její primárně kriticko-diagnostickou orientaci. Z Honnethova i Fischbachova programního textu se sice dozvíme předmět kritiky, tedy patologické projevy společnosti a zdroje těchto patologií, co zde ale chybí je formální vymezení předmětu sociálně-filozofické diagnostiky a kritiky, tedy sociální. Kritická sociální filozofie podrobuje kritice společenské jevy, ale zdráhá se vymezit formální charakter předmětu své kritiky, snad v obavě, že by takovým vymezením nedialekticky postulovala ahistorickou definici společnosti a zradila svůj status filozofické kritiky společnosti *zevnitř*, tedy v rámci hodnotového horizontu dané společnosti. Existuje tu ale důležitý důvod, který by měl přinutit sociální filozofii riskovat i za cenu ahistoričnosti formulaci základních rysů sociální. Je jím ten, který legitimizuje i samotný projekt společenské kritiky. Totiž potřeba zdůvodnění možnosti kritické distance v rámci společnosti. Podle Michaela Walzera je tato možnost zahrnuta už v možnosti vytvářet společenské hodnoty, morální, kulturní či náboženské: pokud je možné vytvářet hodnotové rámce, je možné je i kritizovat, nebo kritizovat společenské nedostatky ve světle těchto rámců.<sup>42</sup> To je pochopitelně pravda, ale samotná možnost odstupu nutného k nahlédnutí hodnotového rámce vyžaduje jistou míru autonomie sociálního činitele provádějícího kritiku a má

<sup>40</sup> *Ibid.*, s. 81–88, 152–156. Fischbach zdůrazňováním tohoto bodu chce sociální filozofii imunizovat vůči kritice, které vystavuje Bourdieuvu sociologii nebo Althusserův marxismus Jacques RANCIÈRE (např. v *Le Philosophe et ses pauvres*, Paříž: Fayard 1983).

<sup>41</sup> *Ibid.*, s. 159. V tomto citátu nelze nepostřehnout stopy vlivu utilitarismu na Fischbacha.

<sup>42</sup> WALZER, „Praxe sociální kritiky“, s. 46–50.



filozofický smysl ptát se po způsobu zrodu a fungování takové sociální autonomie. Tato práce chce zkoumat možnost sociálního poznání (tedy poznání sociální), tudíž je pro takový projekt zásadní vysvětlit možnost alespoň částečné autonomie subjektu, která by umožnila sociální poznání založené na schopnosti distance od sociálního světa.

### I.3. Vymezení sociální

Jak si všímá filozof a sociální psycholog John Greenwood, otázce po specifičnosti sociální „se ve filozofii společenských věd dvacátého století kupodivu nevěnovalo mnoho pozornosti, protože v ní převládaly otázky sociální ontologie a vysvětlování nezávisle na kritickém zkoumání konstitutivních rozměrů sociální“.<sup>43</sup> Pro Maxe Webera či Émila Durkheima, zakladatele moderní sociologie, však tato otázka patřila k základním a hraje zásadní roli v jejich výkladu principů sociologie, tedy v Durkheimově *Pravidlech sociologické metody* i ve Weberově *Základních sociologických pojmech*.

Pro Webera stojí v centru jeho chápání předmětu sociologie pojem sociálního jednání. Jednání je chování, které aktér obdařuje smyslem, a sociálním se stává potud, pokud se vztahuje na chování jiných aktérů.<sup>44</sup> Tím se míní, že sociální je pouze takové jednání, které ve své intenci zohledňuje druhé osoby, tedy nikoli takové jednání, které je pouze ovlivňováno jinými (ač, jak několikrát zdůrazňuje Weber, přechod mezi pouze reaktivním a sociálním jednáním je v praxi plynulý a těžko rozlišitelný).<sup>45</sup> V okamžiku, kdy existuje očekávání vzájemně orientovaného sociálního jednání, můžeme mluvit o sociálním vztahu. Tam, kde neexistuje jakákoli šance, že může dojít k vzájemně zaměřenému jednání (uznání, boj, směna, apod.), zaniká i možnost sociálního vztahu.<sup>46</sup> A právě sociální vztah zakládá to, co bychom mohli označit sociálním. Od přechodných sociálních vztahů je totiž možné přejít k těm

<sup>43</sup> John D. GREENWOOD, „Social Facts, Social Groups and Social Explanation“, *Noûs*, roč. 37, 2003, č. 1, s. 93.

Greenwood tím má na mysli, že se předmětem filozofie společenských věd stala především otázka sociální povahy *obsahů* přesvědčení, postojů a záměrů, nikoli jejich sociální *formy* (*ibid.*, s. 109, pozn. 3).

<sup>44</sup> Max WEBER, „Základní sociologické pojmy“ (1921), in: *Metodologie, sociologie a politika*, Praha: OIKOYMENH 2009, s. 134.

<sup>45</sup> *Ibid.*, s. 151–153.

<sup>46</sup> *Ibid.*, s. 156.

vztahům, kde existuje očekávání pravidelnosti, jako je tomu u zvyků, mravů, konvencí a konečně i práva. *Zvyk* předpokládá šanci vzájemného sociálního jednání ustanovenou pomocí cviku; *mrav* předpokládá internalizaci zvyku, jeho zažitost; *konvence* se od mravu liší existencí vnější garance šance, že její porušení vyvolá všeobecný nesouhlas; *právo* naopak předpokládá šanci zásahu represivního aparátu, který by jeho porušení sankcionoval.<sup>47</sup> Všechny tyto podoby sociálních vztahů jsou tedy různými formami sociálna.

Durkheim označuje za sociální (fakt) „každý druh jednání, ustálený nebo ne, schopný vnějšího tlaku na jedince; anebo takový, který v rozsahu dané společnosti je všeobecný, ale má přitom svůj vlastní život nezávislý na svých individuálních projevech“.<sup>48</sup> Charakterizuje tedy oblast sociálna jako zdroj omezení, který je vnější jednající subjektivitě (a v tomto smyslu tedy objektivní) a na ní nezávislý. Na rozdíl od Webera Durkheim nepostupuje od jednání jednotlivce, aby vysvětlil vznik sociálního tkaniva, ale naopak od zvyků a norem sociálna, aby vysvětlil moc, kterou nad každým jednotlivcem sociálno má. Ať už jde o jazyk, monetární systém, právo, módu, všechny tyto symbolické struktury vyvolávají konformizující – heteronomní – nátlak, kterému se sice můžeme vzepřít, ale tím víc pocítíme jeho, často skoro neviditelnou, moc (v podobě sankcí, jako jsou např. posměch, nepochopení, vyloučení, trest).<sup>49</sup>

Durkheim odmítá ztotožnění sociálního a obecně se vyskytujícího, protože mu jde o to ukázat nezávislost sociálna na jednotlivých psychologických stavech sociálních aktérů. Sociální fakty (sociální „jednání, myšlení, cítění“) nepřestávají existovat ve chvíli, kdy netvoří obsah konkrétních myslí. Jejich reálnost spočívá v existenci kolektivně sdílené dispozice aktualizovat je v konkrétním jednání, myšlení, cítění.<sup>50</sup> Sociální fakt je v této své specifčnosti blízký aristotelské *hexis*, či pojmu „habitus“, jak jej používá Pierre Bourdieu.<sup>51</sup>

<sup>47</sup> *Ibid.*, s. 158–164.

<sup>48</sup> Émile DURKHEIM, *Pravidla sociologické metody* (1895), Praha: Orbis 1926, s. 46.

<sup>49</sup> *Ibid.*, s. 36–37.

<sup>50</sup> *Ibid.*, s. 40–41.

<sup>51</sup> Srov. Pierre BOURDIEU, *Teorie jednání* (1994), Praha: Karolinum 1998, s. 15–17.

Jak ukazuje citovaný Greenwood, přes rozdílnost jejich přístupů a východisek můžeme u Durkheima a Webera nalézt shodu v tom, že sociálně nelze vyčerpat poukazem na interpersonální charakter chování, ani redukcí sociálního na obecně sdílené individuální psychologické stavy mysli. Imitovat jednání druhého nebo reagovat na jeho činnost nezakládá samo o sobě sociální jednání, není-li tato nápodoba a tato reakce aktem orientovaným na symbolický řád dané společnosti, či její podmnožiny. Greenwood nabízí takovou definici sociálních faktů, která zdůrazňuje překryv weberiánského a durkheimovského pojetí: „Způsoby jednání, myšlení a cítění, do kterých se zapojují [*engaged by*] jednotlivci, protože – a za podmínky, že – jsou ostatní členové sociální skupiny reprezentováni jako zapojující se do těchto (nebo jiných) způsobů jednání, myšlení a cítění.“<sup>52</sup> Sociálně by neexistovalo, kdyby aktéři ve svém jednání, myšlení a cítění nezohledňovali jednání, myšlení a cítění sociální skupiny, tedy toho, jak jsou tyto formy reprezentovány.<sup>53</sup>

Greenwood připouští, že se sociální jednání, myšlení nebo cítění nevylučuje s jednáním, myšlením nebo cítěním, které je bytostně individuální, tedy zastávané bez ohledu na jednání, myšlení a cítění ostatních: „[J]ednotlivec může zastávat stejnou domněnku nebo postoj jak sociálně, jako člen sociální skupiny, tak individuálně, nezávisle na každé sociální skupině. Někteří katolíci mohou odmítat potraty jak proto, že – a za podmínky, že – jsou ostatní katolíci reprezentováni jako odmítající potraty (alespoň částečně), tak proto, že se nechali přesvědčit racionálními argumenty a důkazy (alespoň částečně).“<sup>54</sup> Greenwood tedy odděluje individuální přesvědčení od sociálního postoje. Jinými slovy, sociální jednání, myšlení a cítění se v Greenwoodově definici vymezuje jako čistě *heteronomní*, vylučující se s jakoukoli podobou individuální, sociálně nemotivované racionální reakce na důvody (*autonomií*).<sup>55</sup> Katolíci odmítající potraty čistě proto, že se identifikují s ostatními katolíky, neprojevují žádnou

---

<sup>52</sup> GREENWOOD, „Social Facts“, s. 95.

<sup>53</sup> *Ibid.*, s. 100.

<sup>54</sup> *Ibid.*, s. 96.

<sup>55</sup> Autonomie znamená řízení se pravidlem, s kterým se identifikují. Takové jednání či souzení můžeme chápat jako racionální v tom minimálním smyslu, že není aktem libovůle, ale podvolením se určité normativitě, projevem citlivosti vůči důvodům. V tomto smyslu budu mluvit o autonomii jako o projevu racionality.

*sociální autonomii*. V poznámce připojené k výše citované pasáži dává Greenwood příklad módy jako asi nejčistší podoby sociálního postoje, protože „jisté módní doplňky (např. nosní kroužky) se nenosí pro žádný jiný důvod než ten, že ostatní členové sociální skupiny jsou reprezentováni jako jejich uživatelé“.<sup>56</sup>

To je do jisté míry pravda, nicméně nezohledňuje to možnost „dispozičního“ přístupu k módě, tedy takového, kdy volba doplňků vychází z citlivosti vůči důvodům pro jejich nošení, které nelze zredukovat přímočaře na to, že je nosí (nebo nenosí) ostatní. Mám tu na mysli něco na způsob schopnosti vyhmátnout tu správnou kombinaci oblečení, která sice zohledňuje, co je zrovna módní, nicméně nikoli ve „snobském“ smyslu jednostrannému podléhání módnímu úzu. Nejde tu přitom o vrozený talent pro barevné kombinace, ale spíš skrze sociální normy (heteronomně) rozvíjenou dispozici, která vykazuje autonomnost ve smyslu individuální citlivosti vůči důvodům, v tomto případě v podobě vkusu.<sup>57</sup> Heteronomii je zde přitom potřeba rozumět jako „spoléhání se na struktury, které slouží jako omezení i jako zdroje nového jednání“, nikoli už pouze jako vnější determinaci.<sup>58</sup> Sociálně může fungovat jako regulativ, jako normativní omezování adekvátního jednání (konformita), ale zároveň slouží jako podloží, které naopak umožňuje racionální reakci na okolnosti. V případě uplatnění vkusu při výběru módních doplňků platí, že jde o jednání, myšlení a cítění, které se orientuje na / zohledňuje způsob, jakým se chovají ostatní lidé dbající na módu (výběrem správného doplňku využívám kategorií, které jsou již legitimizované územ; chci obstát mezi ostatními), tedy o sociální chování podmíněné heteronomně, ale které zároveň může mít povahu individuální autonomní reakce

---

<sup>56</sup> Ibid., s. 109, pozn. 9.

<sup>57</sup> Pokud nosím určitou módu jen proto, že tak činí ostatní, neuplatňuji vkus (snobismus); pokud nosím určitou kombinaci oblečení za účelem čiré pohodlnosti, neuplatňuji vkus (utilitární funkce); pokud nosím určité oblečení, protože mi připadá, že mi taková kombinace sluší (přitom dokáži jen přibližně určit pravidlo, kterého se držím: prostě to tak „cítím“, řídím se „instinktem“), pak uplatňuji vkus. Uplatnění takového subjektivního vkusu můžeme pochopitelně brát jako založené na iluzi: ve skutečnosti jsme prostě internalizovali určité předsudky či preference a mylně se domníváme, že se rozhodujeme na základě vlastního vkusu: vkus sám skrze nás promlouvá jako jakési estetické nevědomí. Ale i takovéto chápání ještě nevyklučuje přítomnost specifické, minimální racionality, která tyto internalizované normy aktivizuje, uplatňuje.

<sup>58</sup> Pierre STEINER – John STEWART, „From Autonomy to Heteronomy (and Back). The Enactment of Social Life“, *Phenomenology and Cognitive Science*, roč. 8, 2009, č. 4, s. 532.

umožněné sociálně rozvíjenou dispozicí (vkusem). Individuální (sociálně autonomní) a sociální (sociálně heteronomní) postoj se tedy nejenže nemusí vylučovat, ale mohou také splývat, protože dispozice, kterou realizují, je orientovaná na sociální kontext a čerpá z něj, zároveň ale vykazuje rysy individuálního postoje v tom ohledu, že se řídím *svým* vkusem.

Obecně pak platí, že každá sociální autonomie je umožněna sociální heteronomií, a to nejen proto, že sociálně autonomní činitel realizuje svou autonomii skrze sociální normy,<sup>59</sup> ale také proto, že reaguje na vnější důvody. V případě vkusu bude mít sociální autonomie povahu uplatnění dispozice, dovednosti, *druhé přirozenosti*.<sup>60</sup> Takto chápaná dovednost je zároveň racionální i přirozenou, tedy natolik integrovanou součástí našich dispozic, aby mělo smysl mluvit ještě o druhé *přirozenosti*. Což znamená, že na jednu stranu uplatnění takové získané dispozice nemůže mít povahu vědomého uplatnění receptu, který držíme při vědomí, přesto však musí jít o normativní jednání, tedy jednání, které je motivované pravidlem. Myšlenka *racionální* druhé přirozenosti úzce souvisí s představou sociální autonomie. Jde o důležitý korektiv chápání sféry sociálních faktů, protože umožňuje zabránit tomu, aby se sociálně interpretovalo jako prostor vylučující se s praktikováním individuální racionality, což charakterizovalo arendtovské chápání sociálna a což charakterizuje i Greenwoodovo vymezení. Sociálně není *pouze* místem kvazipřirodních nadosobních zákonitostí stojících v opozici ke skutečnému jednání, ale je také heteronomním zdrojem sociální autonomie, které toto jednání umožňuje.<sup>61</sup>

Sociální realita není realitou přírodních faktů ani psychických stavů, nýbrž je *normativní* realitou. Tato durkheimovská teze vychází z předpokladu priority sociální heteronomie: lidské fungování ve světě je regulováno sítí sociálních norem od jazyka po právní systém. Tato sociální heteronomie ale

---

<sup>59</sup> K tomu viz *ibid.*, a klasickou formulaci této pozice, o kterou se také Steiner se Stewartem opírají: Robert BRANDOM, „Freedom and Constraint by Norms“, *American Philosophical Quarterly*, roč. 16, 1979, č. 3, s. 187–196.

<sup>60</sup> „Schopnost používat pravidla je výsledkem praxe, což nás svádí k tvrzení, že schopnosti a dovednosti jsou pouhé zvyky. Bezesporu jde o druhé přirozenosti [*second natures*] neboli získané dispozice, z čehož ovšem nevyplývá, že jde o pouhé zvyky. Zvyky jsou jedním druhem, ne však jediným, druhé přirozenosti.“ Gilbert RYLE, *The Concept of Mind* (1949), Abingdon, UK: Routledge 2009, s. 30.

<sup>61</sup> Nejlepším příkladem sociálního souboru norem, který umožňuje smysluplné jednání, je jazyk samotný.

také vůbec umožňuje autonomní jednání a poznání. V otázkách typu „Je to pravda?“ je obsažen normativní rozměr: co *máme* považovat za skutečné, jaká jsou kritéria, která *má* splňovat určitý obsah mínění, aby získal status poznání? (Podobně je to s otázkou „Je to správné?“ či „Jak zvolit?“)<sup>62</sup> V tomto smyslu je každé poznání, tedy i poznání psychologických stavů a přírodních faktů, z principu umožněno sociální heteronomií, protože každý akt poznání již předpokládá a přijímá určité sociálně regulované normy správnosti. Každý takový akt jako projev racionality je možné chápat jako minimálně autonomní v tom smyslu, že jeho vykonavatel přistupuje na určité normy jako závazné nikoli z donucení (kauzálně), ale protože implicitně uznává jejich autoritu.<sup>63</sup> V případě uplatnění vkusu pak jde o hodnotový soud. Takový hodnotový soud má povahu *normativního poznání*: Normativní poznání je umožněno sociálně (výchovou, praxí) získanou dovedností, citlivostí vůči důvodům, které jsou vetkané do světa okolo nás; je poznáním důvodů k jednání, uznání, preferování, přesvědčení. Normativní poznání nám dodává důvody pro jednání a rozhodování. Kromě poznání obecně, které je sociálně podmíněné, a normativního poznání (hodnotového soudu) pak musíme ještě rozlišit to, co nazývám *sociálním poznáním*: totiž nikoli přisouzení hodnoty nebo nalezení důvodu k jednání, ale reflexe normativní povahy sociální reality jako takové. Právě takové poznání je obsahem společenské kritiky, která neříká jen, že něco je důvodem k jednání či porušením pravidla, ale diagnostikuje a kritizuje tyto důvody a normy jako chybné s ohledem na jejich nápravu. Takto uplatněná sociální autonomie je zdrojem společenské kritiky, a tudíž i zdrojem sociální filozofie. Když Walzer mluví o tvorbě kulturních hodnot jako předpokladu společenské kritiky, implicitně se opírá o představu sociální jako rejstříku norem umožňujících tvorbu těchto hodnot. Úkolem sociální filozofie ale má být také zkoumání povahy sociální a různých zdrojů a procedur získávání poznání o jeho povaze. Zkoumání vztahu sociální autonomie a sociální heteronomie by tedy mělo patřit ke klíčovým předmětům zájmu

---

<sup>62</sup> Viz Charles LARMORE, „Moral Knowledge“, in: *The Morals of Modernity*, Cambridge: Cambridge University Press 1996, s. 89–117.

<sup>63</sup> Robert BRANDOM, „Autonomy, Community, and Freedom“, in: *Reason in Philosophy. Animating Ideas*, Cambridge, MA: Harvard University Press 2009, s. 62.

sociální filozofie. Tato práce tedy představuje příspěvek k sociální filozofii umění v tom smyslu, že zkoumá možnosti umění jako zdroje sociálního poznání.

## II. Sociální poznání a druhá příroda

### II.1. Williamsovy pochyby

Popsal jsem sociální poznání jako poznání, které přináší hodnotící vhled do povahy sociální reality. Mohlo by se zdát, že takové poznání zároveň zpochybňuje status toho, co jsem nazval poznání normativní. Proti (normativistické) představě normativního poznání stojí totiž (naturalistická) obava, že jakékoli skutečné poznání důvodů k jednání či souzení povede k destrukci sociální reality, protože odhalí její projektivní charakter: tedy obava, že sociální poznání – náhled na normativní rámec sociálních vztahů – vede k destrukci kognitivního statusu normativního poznání. Sociálně je výsledkem intersubjektivních vztahů, které jsou plně závislé na participaci jednotlivých činitelů a samostatnou realitu (po způsobu fyzických faktů) prostě nemají. *Skutečné* poznání důvodů pro naše jednání vede k jejich demaskování jako výrazů našich psychologických stavů. Poznáním se tu přitom chápe pravdivý propoziční výrok, který popisuje objektivní stav věcí ve světě. Charakteristika hodnotového souzení jako normativního *poznání* je proto založená na omylu, který je odhalen sociálním poznáním. Přijetí takového tvrzení by mělo dalekosáhlé důsledky i pro mé téma. Pokud by sociální poznání bylo modelováno na vzoru propozičního výroku, umění by se stalo velmi chabým kandidátem na zdroj takového poznání. Jednak je taktika překládání sdělení umění na propoziční výroky způsobem, jak spolehlivě obejít to, co činí umění hodnotným jako umění, a jednak zde existují mnohem efektivnější způsoby produkování vědeckého popisu sociální reality, než nabízejí umělecké prostředky.<sup>64</sup> Má-li vůbec zkoumání umění jako zdroje sociálního poznání dávat nějaký smysl, je potřeba prokázat, že kognitivní status nepřísluší pouze pravdivým propozičním výrokům.

Bernard Williams si ve své knize *Etika a meze filozofie* představuje hypertradiční společnost, ve které neexistuje žádná míra reflexe etických hodnot motivujících jednání a souzení, a ptá se, zda a za

---

<sup>64</sup> Téma kognitivismu se stalo v posledních dvou desetiletích v estetice opět aktuálním. K představení tématu z hlediska antikognitivismu viz Peter LAMARQUE, „Kognitivní hodnoty v umění“ (2006), in: ZAHŘÁDKA, *Estetika na přelomu milénia*, s. 147–162. Kognitivismu vstřícnou perspektivu nabízí John GIBSON, „Cognitivism and the Arts“, *Philosophy Compass*, roč. 3, 2008, č. 4, s. 573–589.



jakých podmínek by se o ní dalo prohlásit, že její členové disponují etickým poznáním (což by byla varianta normativního poznání).<sup>65</sup> Williams nabízí dvě perspektivy: podle jedné je etický vhléd vždy otázkou propozičního poznání etických pravd na základě reflexe objektivně platných principů. Protože v hypertradiční společnosti taková reflexe sociální praxe neexistuje, nedá se říci, že by zde existovalo jakékoliv etické poznání. Podle druhé perspektivy se posuzuje spíše, zda členové v používání hodnotových soudů vykazují (nereflektovanou) obeznámenost s fungováním sociální reality, kterou posuzují. Podle této perspektivy musí být odpověď ano, protože hypertradičnost zde implikuje ultrakonformnost: kdokoli se dopustí porušení etických norem, je všemi členy společnosti označen za hříšníka a v rámci dané society jde o pravdivý soud.<sup>66</sup>

Williams se domnívá, že první perspektivu diskredituje to, že nic takového jako systém objektivních etických principů, který by byl natolik robustní, aby dokázal být pevným podložím univerzální etické nauce, nelze získat. Vysvětlení etických pojmů používaných v dané kultuře ještě neospravedlňuje (ani nedevaluje) jejich užití. To dokáže buď jejich komparace s objektivními etickými normami analogickými vědecky ověřeným přírodním zákonům, nebo poměření jejich konformity s obecnými antropologickými předpoklady pro dobrý život po výše nastíněném Honnethově způsobu. Ani v jednom případě Williams neočekává velké výsledky. V prvním případě se dobereme nanejvýš velmi abstraktních maxim, jež přijdou o kontextovou sytost, která pojmům používaným na nereflektované rovině dané kultury dodává jak deskriptivní tak normativní hloubku („hutnost“; *thickness*).<sup>67</sup> V druhém případě bychom mohli přijít s jakýmsi obecným vymezením podmínek pro dobrý život, jehož konkrétní

---

<sup>65</sup> V této kapitole bude řeč především o etickém/morálním poznání (nebudu rozlišovat mezi etikou a morálkou, jak to činí Williams). Považuji ovšem morální poznání za podkategorii normativního poznání obecně, podobně jako LARMORE, „Moral Knowledge“, s. 108–109: „Morální poznání by se mělo chápat jako jeden z několika druhů normativního poznání – totiž poznání toho, čemu bychom měli věřit a co bychom měli dělat.“ Je to poznání důvodů („normativních faktů“), nikoli přírodních faktů.

<sup>66</sup> Bernard WILLIAMS, *Ethics and the Limits of Philosophy*, 2., rozšíř. vyd., Londýn: Fontana 1993, s. 146–148. Zde se budu věnovat pouze jednomu aspektu Williamsovy teze, že reflexe může zničit (etické) vědění. Pro plné docenění její komplexnosti viz A. W. MOORE, „Williams on Ethics, Knowledge, and Reflection“, *Philosophy*, roč. 78, 2003, č. 3, s. 337–354.

<sup>67</sup> Hutnost etických pojmů, jako je třeba „nevěra“, spočívá v tom, že jsou orientované stavem věcí ve světě (*world-guided*) a zároveň orientují jednání (*action-guiding*), přičemž tyto dvě složky nelze od sebe oddělit. Že je někdo nevěrný, vychází ze stavu věcí (je to možné dokázat a je možné se mýlit), zároveň to ale v sobě obsahuje (negativní) morální soud. K otázce hutnosti se vracím ve čtvrté části.

naplnění by ale zase zůstalo doménou nereflaktované roviny zvyků a sociálního pojiva, a to za podmínky, že bychom mohli zaručit, že jsou s podmínkami pro dobrý život vzájemně v souladu.<sup>68</sup>

Druhá perspektiva má však pro Williamse ten podivuhodný a nesokratovský důsledek, že zavedení reflexe (ve výše popsaném smyslu) do dané hypertradiční společnosti potenciálně vede k *umenšení* etického poznání.<sup>69</sup> Reflexe vede k poměřování a srovnávání s jinými společnostmi a k nahlodávání důvěry ve vlastní systém hodnot a to především v jeho „hutné“ složky. Není ale čím nahradit tuto hutnost, protože nemáme k dispozici dostatečně robustní systém objektivních etických principů.<sup>70</sup> Reflexe vedla k nahlodání dispozic k etickému souzení a to, co se jevílo jako naše dovednost, se může jevit v novém světle jako pověra.

Je příznačné, že v tuto chvíli přestane Williams mluvit o etickém poznání a raději volí výraz „přesvědčení“ (*conviction*). Je podle něj chybou klást na etické přesvědčení ty samé nároky, jaké klademe na vědecké poznání. V prvním případě nemůžeme dosáhnout obdobné objektivní jistoty. Etické přesvědčení nevyžaduje nezlomnou jistotu a vědomý akt racionální volby, ale daleko spíše důvěru či sebejistotu (*confidence*) ohledně vyznávaných hodnot, kterou aktéři čerpají ze sociálního tkaniva, ve kterém se přirozeně pohybují.<sup>71</sup> Williamsova důvěra hraje stejnou úlohu jako Weberova šance a Durkheimovo očekávání.<sup>72</sup> Všechny tři pojmy označují to, co zakládá sociálno: sociální aktéři ve svém jednání, myšlení a cítění zohledňují jednání, myšlení a cítění sociální skupiny, tedy toho, jak jsou tyto formy reprezentovány. Míra internalizace sociálních vztahů jim pak dodává míru důvěry a sebejistoty.

Proč ale najednou přestává Williams mluvit o poznání a raději volí výraz přesvědčení? Williams se rozhodne – bez explicitního udání důvodu – vyhradit termín poznání raději pro vědecký diskurz. Ač Williams zdůrazňuje, že jeho představě hypertradiční společnosti sotva něco v dějinách lidstva

---

<sup>68</sup> WILLIAMS, *Ethics*, s. 150–155.

<sup>69</sup> *Ibid.*, s. 148.

<sup>70</sup> Podobný argument rozvíjí i Max WEBER v souvislosti se svou koncepcí „odkouzlení“. Viz jeho „Věda jako povolání“ (1919), in: *Metodologie, sociologie a politika*, s. 108–132. Srov. WILLIAMS, *Ethics*, s. 165.

<sup>71</sup> WILLIAMS, *Ethics*, s. 167–171.

<sup>72</sup> Srov. *ibid.*, s. 170: „Confidence is basically a social phenomenon.“

odpovídalo (v dané kultuře vždy existují různé sociální podskupiny a jistá míra reflexe vycházející ze vzájemné konfrontace), je přesvědčen, že moderní civilizaci charakterizuje větší míra reflexivity, která ji zároveň neustále ohrožuje, protože podemílá důvěru esenciální pro vznik a fungování sociální reality. Úkolem modernity tedy je hledat odpověď na otázku, „jak by si lidé, nebo jejich dostatečné množství, mohli obstarat praktickou důvěru, která by, zvláště s ohledem na potřebu reflexe a její všudypřítomnost v našem světě, vzešla ze síly, nikoli ze slabosti sebeklamu a dogmatismu“.<sup>73</sup> Williams asociuje kritické myšlení pouze s hledáním poznání založeném na modelu nalézání jistoty o pravdivostní hodnotě propozice (zde etického soudu). Proto se ukáže, že etické poznání, sestávající vlastně ze sociální dovednosti, není poznáním v pravém slova smyslu, ale pouze přesvědčením ohrožovaným racionálním odkouzlením: Normativní poznání vychází z důvěry v smysluplnost sociálních dovedností; pomocí reflexe se však kognitivní povaha normativního poznání rozpadá a ztrácí na přesvědčivosti, jak se stává předmětem sociálního poznání.

## II.2. Vnímavost vůči důvodům

V pozadí Williamsovy obavy o osud západní civilizace je přesvědčení, že etické „poznání“ v důsledku nemá racionální podloží a konfrontace s vědeckou racionalitou je hrozí zničit. Williams zná jen jeden model přísně vzato kognitivního vztahu k sociální realitě, a tou je reflexe odhalující pravou povahu normativního poznání, tedy, že jde o vědecky nepodložené a nepodložitelné přesvědčení. Etické poznání je vystřídáno naturalistickým sociálním poznáním upírajícím tomu prvnímu kognitivní status („přesvědčení je sociální fenomén“). Proč by nás to ale mělo znepokojovat, když sám Williams ukazuje, že nic takového jako vědecky podloženou jistotu po etice žádat nemá smysl? Znepokojení zde může pramenit pouze z uznání autority naturalistického světonázoru, podle kterého „svět, totalita všeho, co existuje, sestává pouze z fyzických a psychologických fenoménů, která jsou předmětem studia moderních přírodních věd“.<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, s. 171.

<sup>74</sup> LARMORE, „Moral Knowledge“, s. 89.

U Williamse je odkouzlující efekt reflexe etického přesvědčení destruktivní a vyžaduje strategii částečného zakouzlení, které by ovšem nemělo podobu reakčního „sebeklamu a dogmatismu“. Je ale skoupý na slovo ohledně podoby takové strategie. A není divu: ta bude vždy jednoduše napadnutelná z perspektivy vědecké racionality, z níž se zdá, že se tato strategie opírá o racionálně nepodložené pověry. Zároveň podle Williamse platí, že věda samotná není s to zaujmout místo etického přesvědčení. V tomto závěru je zajedno jak s Maxem Weberem, tak s Habermasovou kritikou hobbesovské sociální filozofie, která chtěla naturalizovat principy řízení společnosti, ale tím zároveň zničila i podmínky pro *praxis*, tedy prostor pro přesvědčování a jednání: věda nedokáže postulovat podobu dobrého života nebo *telos* společenské a politické organizace.

Proti Williamsově obavě ze sociálně korodující síly poznání vystoupil John McDowell v rámci své kritiky tzv. nonkognitivistických metaetik. Podle Johna McDowella Williams sice „nenavrhuje, aby praktické myšlení opustilo snahu o správné pochopení situace [*aspiration to get things right*], a má oprávněné obavy o křehkost této snahy v našem moderním intelektuálním milieu. Nikdy se ale nepozastaví nad rolí empiristického naturalismu, jenž sám dále bere za daný, v navození této křehkosti.“<sup>75</sup> McDowell, proponent smysluplnosti projektu částečného zakouzlení, odmítá přijímat závaznost autority „empiristického naturalismu“. Cílem McDowellovy kritiky je připomenout filozofům, že to, co zakládá důvěru, o které mluví Williams, není primárně nereflektované přesvědčení, ale lidská vnímavost vůči důvodům.

Zastánci etického nonkognitivismu tvrdí, že hodnota se nám sice jeví jako vetkána do světa, jako jeho integrální součást, ale objektivně vzato jde o iluzi.<sup>76</sup> McDowella zajímá, co znamená ono „objektivně vzato“, chce vědět na základě jakého, řekněme metafyzického modelu nonkognitivismus vysvětluje fenomenologii hodnoty. Nonkognitivismus přijímá naturalistický model s jeho pojetím objektivitu, totiž takovým pojetím, které chápe objektivitu jako něco, co je „tam venku“ nezávisle na

---

<sup>75</sup> John MCDOWELL, „Two Sorts of Naturalism“ (1996), in: *Mind, Value, and Reality*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1998, s. 186, pozn. 36.

<sup>76</sup> John MCDOWELL, „Aesthetic Value, Objectivity, and the Fabric of the World“ (1983), in *Mind, Value, and Reality*, s. 112. Srov. J. L. MACKIE, *Ethics. Inventing Right and Wrong*, Harmondsworth, UK: Penguin 1977, s. 38–41.

nás, smyslových bytostech.<sup>77</sup> Odkud bere takové chápání pevnou půdu pod nohama? Podle McDowella je zdrojem scientistický světonázor („empiristický naturalismus“), tedy přesvědčení, že objektivní je to, co jako takové prokáže vědecké zkoumání, které se vyznačuje ignorováním subjektivních preferencí a sekundárních vlastností,<sup>78</sup> tedy které chce překonat jakýkoli partikulární úhel pohledu. Podle této logiky sice nemůžeme vystoupit ze své tělesné schránky, ale můžeme očistit své poznání od všeho nahodilého a získat tak relativně nezkalený přístup k realitě.<sup>79</sup>

„Vědecký světonázor“ činí ze specifického způsobu poznání metafyzický základ jakéhokoli poznání reality a nárokuje si tvořit kognitivní pozadí subjektivních stavů vědomí, jinými slovy monopolizovat vysvětlení skutečnosti, z kterého se dají odvodit subjektivní prožitky sekundárních kvalit, pocitů a hodnot. Základním východiskem pro McDowella je plauzibilitnost teze, že „běžné hodnotící myšlení se nám dává jako záležitost citlivosti vůči aspektům světa“, tedy že když hodnotíme, hodnoty se nám jeví být součástí reality.<sup>80</sup> Nonkognitivističtí etici tvrdí, že jde o iluzi: Naše hodnotící zkušenost nám nikdy nemůže poskytnout plnou představu toho, jak se věci ve skutečnosti mají, prostě proto, že realita je zkreslená naším hodnotícím postojem. To by znamenalo, že fenomenologie hodnoty, tedy popis naší konfrontace s hodnotou pouze na základě toho, jak se nám jeví ve zkušenosti, by evidentně byla zavádějící a vyžadovala by korekci. McDowellovým cílem je obnovit její kredit.<sup>81</sup>

Řeč o tom, jak se nám hodnoty jeví, prozrazuje, že fenomenologie hodnoty, jak o ní mluví McDowell, je stavěna na modelu percepce. McDowell se domnívá, že nic nebrání uvažování o sekundárních vlastnostech (jako jsou barvy) jako o pravých vlastnostech věcí, i když jsou tyto vlastnosti uchopitelné pouze díky naší subjektivní citlivosti k okolí. V případě hodnoty je však situace komplikovanější v tom, že předměty naší zkušenosti si hodnoty *zaslouží*, tedy že obsahují důvody pro naše hodnocení: „Disanalogie [mezi sekundárními vlastnostmi a hodnotami] spočívá v tom, že (např.)

<sup>77</sup> MCDOWELL, „Aesthetic Value“, s. 113–114.

<sup>78</sup> Tj. vlastností, jejichž existence je závislá na vědomí.

<sup>79</sup> *Ibid.*, s. 117–119.

<sup>80</sup> John MCDOWELL, „Values and Secondary Qualities“ (1985), in: *Mind, Value, and Reality*, s. 131.

<sup>81</sup> Fenomenologii se zde myslí pouze popis fenomenální zkušenosti, nikoli fenomenologie jako filozofická metoda vypracovaná Husserlem.

ctnost chápeme nikoli jako pouze to, co v nás vyvolává adekvátní ‚postoj‘ (jako barva pouze způsobuje adekvátní zkušenost), ale jako to, co je ho *hodno* [*but rather such as to merit it*].<sup>82</sup> Když se obdivujeme nějakému činu, řekneme, že je obdivuhodný, tedy hodný našeho obdivu. Přičemž svou reakci na něj připisujeme činu, zdůvodňujeme ji tím činem. V naší zkušenosti tento čin vykazuje takovou vlastnost, podobně jako stůl vykazuje vlastnost hnědosti. Jenomže o stolu bychom neřekli, že je jí hodný, čímž se naznačuje, že v případě hodnot je naše reakce na realitu značně odlišná. Liší se právě v tom, že má normativní charakter: situace si žádá naše ocenění, naše jednání, naši reakci, zatímco barva stolu *způsobuje* vizuální prožitek hnědé. V prvním případě přisuzujeme hodnotu, v druhém nikoli.<sup>83</sup>

Chceme-li porozumět vlastním hodnotícím reakcím na situace, pak o těch situacích musíme uvažovat tak, že nás *opravňují*, že obsahují důvod k dané reakci. Skutečnost, že se přeme o etické hodnoty, přitom nemá vést ke skepsi o ukotvení našich soudů v realitě, ale spíše poukázat na to, že ne každé přisouzení hodnoty bude adekvátní situaci, a tedy že je možné soudit pravdivě či nepravdivě ve věcech etiky. Přitom o této adekvátnosti nesmíme uvažovat v pojmech izomorfie vůči tvrdým faktům, ale spíš v pojmech morálního „klimatu“, v němž se formuje náš hodnotový žebříček. Spornost hodnot je naopak předpokladem možnosti morální výchovy: vývoj morálního souzení je zajištěn principiální hodnotovou sporností, která ale nevyklučuje racionální morální souzení: mít dobré důvody přisuzovat dané situaci danou hodnotu.<sup>84</sup>

Podobně jako v případě sekundárních vlastností, i v případě hodnot platí, že nejsou objektivní ve smyslu tvrdých faktů popsatečných nezávisle na naší zkušenosti. To ale neznamená, že jsou závislé na konkrétní zkušenosti. McDowell se staví proti dle něj falešné opozici hodnotový projektivismus versus hodnotový realismus stavěný na modelu primárních kvalit. Odmítá představu bezhodnotové reality zpracovávané subjektivitou. Projektivistická představa, že hodnoty promítáme do světa tvrdých faktů,

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, s. 143.

<sup>83</sup> Viz též LARMORE, „Moral Knowledge“, s. 108–111.

<sup>84</sup> MCDOWELL, „Values and Secondary Qualities“, s. 145.

pracuje s omezenou koncepcí reality a předpokladem inherentní chyby přítomné ve vnímání hodnot jako součásti reality. Odděluje mysl a svět způsobem, který komplikuje možnost racionálního vztahu k realitě: racionální zdůvodňování hodnocení by totiž nemohlo fungovat tak, že bychom správnost svého hodnocení dokládali konkrétní charakteristikou dané situace. Museli bychom vždy vystoupit z „naivně“ realistického vztahu k realitě a posoudit fungování mechanismu hodnocení vzhledem k nějaké sadě naturalisticky pojatých zákonů pro aplikování subjektivních hodnot na objektivní realitu.<sup>85</sup> Naše zdůvodňování by mělo dvoufázovou povahu: konzultace manuálu a vynesení soudu. Přesně takto si představoval racionální reflexi Williams.

Mé členství v dané společnosti není „dvoufázovým“ výsledkem mé vědomé volby, protože jsem se do této společnosti narodil a sdílím s ní její idiomy komunikace i sociální dispozice, které mi umožňují v ní úspěšně fungovat. To ale nevylučuje možnost racionální distance od ní jako součásti dispozičních dovedností. Williams vylučuje právě to, že by dispoziční dovednosti mohly být v plném slova smyslu racionální. Propoziční poznání musí podle Williamse vést k zničení jistoty ohledně racionálnosti sociálních dispozic. Efekt odkouzlení tak vede k obavám o osud civilizace založené na jeho principech. Podle McDowella ale je potřeba odmítnout, že by odkouzlení mělo zničující dopad na racionálnost etického zdůvodňování. Ta je imunní vůči odkouzlení, protože její kritéria správnosti se nepřekrývají s kritérii vědeckého poznání. Dispoziční dovednosti jsou ukotvené v druhé přirozenosti získané enkulturací. Takovou základní dovedností je již jazyk. Je-li jazyk jako sdílená praxe druhou přirozeností, získává tato metafora na bezmála světodějném významu. Otevírá se tu totiž možnost vnímání celého souboru společenských norem, kterému říkám sociálno, jako druhé přirozenosti, nebo přesněji (využijeme-li výhod, které nabízí čeština) druhé přírody, protože individuální druhé přirozenosti čerpají ze sdíleného prostředí sociálno jako druhé přírody.

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, s. 148. Srov. Williamsův kontrast mezi propozičním a etickým poznáním výše.

### II.3. Mysl a svět

McDowell nakonec dospěje, ve své knize *Mysl a svět*, k celkové analýze a pokusu o vymýcení kritického problému moderní filozofie od Descartesa po současnost: jakým způsobem dochází ke kontaktu mezi subjektem a objektem, myslí a světem, vědomím a realitou? Nejedná se přitom pouze o problém poznání, ale také o problém jednání, o problém situovanosti člověka ve světě.

McDowell identifikuje základní moderní filozofickou úzkost ze ztráty kontaktu mezi myslí a světem. Tato úzkost se rodí z důsledků galileovské vědecké revoluce, pro něž si vypůjčuje termín Maxe Webera: „odkouzlení“.<sup>86</sup> Přírodní věda nahlíží své objekty jako alespoň v principu vypočitatelné, to jest ovládané zákony.<sup>87</sup> Hlavním přínosem vědecké revoluce tedy bylo vymezení této oblasti přírodní zákonitosti, její odlišení od oblasti normativity (důvodů, hodnot, morality, lidské svobody).<sup>88</sup>

McDowellova diagnóza úzkosti panující v moderní filozofii má směřovat k jejímu vyléčení.<sup>89</sup> Hledání místa kontaktu mezi světem tam venku a naším souzením o něm je posedlostí moderní filozofie, která je poháněna obavou, že mysl ztratí jakoukoli racionální kontrolu nad světem. V tom tkví přitažlivost empirismu, který se snaží vycházet z představy předmětu smyslové zkušenosti jako *daného* základu poznání světa. Pokud ale tvoří tento svět odkouzlená příroda, pak je v důsledku těžko představitelné, jak může být empirická zkušenost „tribunálem poznání“, které má být *sui generis*, tedy nepodmíněné.<sup>90</sup> Odmítnutí zkušenosti jako poslední instance, na kterou se můžeme odvolat, však vede k nastolení nepřekročitelné cézury mezi myslí a světem, k hrozbě, že mysl zůstane neukotvena ve světě, že v něm nebude doma.

Empirismus smyslové danosti se stal terčem útoku Willfrida Sellarse a Donalda Davidsona. Zatímco s jejich kritikou se McDowell ztotožňuje, jejich odpověď ho neuspokojuje. Problém spočívá v tom, že nestačí pouze odhalit „mýtus Daného“ jako naturalistický blud (Sellars), či zpochybnit „třetí dogma

<sup>86</sup> John MCDOWELL, *Mind and World*, 2. vyd., Cambridge, MA: Harvard University Press 1996, kap. 4, § 2. Srov. WEBER, „Věda jako povolání“, s. 117.

<sup>87</sup> Pro McDowella znamená oblast či říše zákona (*realm of law*) oblast postihnutelnou jazykem exaktních věd.

<sup>88</sup> MCDOWELL, *Mind and World*, kap. 4, § 3.

<sup>89</sup> *Ibid.*, „Introduction“, § 1, § 5.

<sup>90</sup> Tato *sui generis* povaha našich rozumových schopností je nutná pro představu svobody chápané v kantovském smyslu nepodmíněnosti kauzalitou přírody (či naší smyslové přirozenosti).



empirismu“, totiž dualismus pojmového schématu a empirického obsahu (Davidson). Obě tyto strategie ukazují, že to, co spadá do sféry přírodního popisu, nemůže zároveň hrát roli racionálního ukotvení našich důvodů. McDowell však poukazuje na to, že odhalit defektnost empirismu ještě nevysvětluje jeho (dle něj nezpochybnitelnou) přitažlivost, spíše naopak: Jestliže se nic ze světa přírodní zákonitosti nemůže stát zdůvodněním našich soudů (jak tvrdí Sellars i Davidson), tedy překročit onu cézuru, pak hrozí mysl, že se bude točit ve vakuu světa důvodů bez jakéhokoli tření způsobeného vnějším světem (subjektivní idealismus). To, co potřebujeme, je racionální, nikoli empirické ukotvení našeho myšlení ve světě. To ale Davidsonův koherentismus ani Sellarsův útok na mýtus Daného podle McDowella neposkytuje.<sup>91</sup>

Jak ukotvit člověka v přírodě a vyhnout se úskalí empirismu? Mohli bychom prostě říci, že říše zdůvodňování ve skutečnosti sama spadá do říše přírodního zákona. Tuto strategii McDowell nazývá „holým naturalismem“. Holý naturalismus vymycuje onu úzkost tím, že odmítá autonomii racionality a odhaluje ji jako v důsledku podléhající přírodovědnému popisu. Tím ovšem padá *sui generis* povaha racionality (holý naturalismus je reduktivním materialismem). Podle McDowella je však možné akceptovat rozdíl mezi popisem v pojmech přírodních věd a racionální normativitou, ale přitom neupadnout do problémů koherentismu.<sup>92</sup> Musíme se podle něj vrátit ke Kantovi, u kterého nalezneme kontury správného řešení, i když sám Kant nakonec v odpovědi selhává.<sup>93</sup>

Kant na rozdíl od Huma tvrdil, že odkouzlená příroda není zbavená naprosto vší smysluplnosti. To, že máme „bezprostřední“ (fenomenální) zkušenost, poukazuje na skutečnost, že se nám jev dává už jaksi předpřipravený. Empirická zkušenost se světem není pouhá receptivita, pouhé zachytávání vnějších podnětů, daností. Součástí zkušenosti je to, čemu Kant říká spontaneita mysli, tedy schopnost mysli tvořit představy („názory“) a pojmy.<sup>94</sup> Nesmíme si přitom představovat, že rozvažování

<sup>91</sup> *Ibid.*, kap. 1.

<sup>92</sup> *Ibid.*, „Introduction“, § 1.

<sup>93</sup> *Ibid.*, kap. 6, § 2.

<sup>94</sup> Viz formulace spontaneity v Immanuel KANT, *Kritika čistého rozumu* (1781, 1787), Praha: OIKOYMENH 2001, B75/A51, B93/A68, B561/A446. Odkazy ke Kantově dílu budou vždy doplněny standardní paginací podle vydání Pruské akademie ve formátu „(číslo svazku: číslo stránky)“, s výjimkou *Kritiky čistého rozumu*, kde se budu držet standardního uvádění paginace pomocí písmen A (první vydání), B (druhé vydání).

(*Verstand*) aplikuje na smyslové danosti pojmovou mřížku, ale že spontaneita je již v samotné smyslové zkušenosti se světem *jaksi* přítomná. Naše konceptuální schopnosti jsou již přítomné v primordiálním kontaktu se světem.<sup>95</sup> Kdyby nebyly, nešlo by o zkušenost se světem, ale o pouhé reagování na podněty prostředí (*environment*).<sup>96</sup> McDowellovo čtení Kanta vyzvedává z *Kritiky čistého rozumu* místa, která by podpořila jeho přesvědčení, že by bylo chybou představit si člověka jako zvířecí základnu s racionální nadstavbou.<sup>97</sup>

V McDowellově podání byl Kant na dobré cestě pochopit, co to je mít k dispozici svět. Empirický svět se nenachází mimo hranice pojmovosti, ale naopak, je vždy již prosycen pojmy. Protože receptivita nepřispívá ničím původním („daným“) ve své kooperaci se spontaneitou, ale je ve skutečnosti pouze pasivním modem spontaneity,<sup>98</sup> není v Kantově popisu empirické zkušenosti místo pro mimopojmové Dané. Ale problém nastává v okamžiku, kdy Kant zapojuje svou představu mimosmyslové reality. Jeho transcendentální stanovisko předpokládá, že přeci jen existuje reálnější svět mimo ten uchopovaný pojmy v empirické zkušenosti. Představa, že existuje něco za hranicemi pojmovosti, co se (transcendentálně) podílí na konstrukci empirického světa, klade meze naší schopnosti pojmového poznání, které nejsou pro něj uchopitelné, a tudíž ohrožují možnost racionálního vztahu k realitě, který by byl nepodmíněný.<sup>99</sup> Kdyby se Kant spokojil s tím, že svět jako takový je nám vždy už k dispozici, protože je prosycený pojmy, že tudíž mezi myslí a světem o sobě *není* žádná epistemická propast, nepotřeboval by postulovat ani transcendentální subjekt (pouze formální, syntetizující já apercepce), ani transcendentální objekt (věc o sobě), a zároveň by odpadl problém, jak se mimo fenomenální svět stojící vůle v něm může projevat.<sup>100</sup>

Podle McDowella se příroda nevyčerpává procesy, které postihuje věda, ale existuje ještě něco, co

---

<sup>95</sup> MCDOWELL, *Mind and World*, kap. 1, § 1–5.

<sup>96</sup> *Ibid.*, kap. 6, § 4.

<sup>97</sup> *Ibid.*, kap. 3, *passim*.

<sup>98</sup> Tak alespoň interpretuje Kanta McDowell. Explicitně vyjádřenou myšlenku pasivní spontaneity bychom u Kanta hledali marně.

<sup>99</sup> *Ibid.*, kap. 2, § 9. McDowell později dospěl k názoru, že Kantovi v *Mysli a světu* křivdil, ale problémy výkladu Kantova transcendentalismu zde nejsou mým tématem.

<sup>100</sup> *Ibid.*, kap. 5, § 4–5; kap. 6, § 2.

nazývá *druhou přírodou*. Nesmíme ji však chápat jako nadstavbu té první, ale jako to, do čeho je zasazena naše zkušenost se světem. Druhou přírodu přirovnává McDowell k Gadamerově pojetí *Bildung* (z jeho *Pravdy a metody*) a Aristotelově *fronésis* (praktické moudrosti, soudnosti).<sup>101</sup> Aristotelés podle McDowella netrpěl naší moderní úzkostí, že když oddělíme rozum od přírody, ztratíme racionální kontakt mezi myslí a světem, který zůstal odkouzlený. Uděláme tedy podle McDowella dobře, když se od něj poučíme, a budeme chápat lidskou přirozenost jako druhou přírodu, vždy již prosycenou pojmovostí. Jen tak můžeme zabránit naprostému odkouzlení světa.<sup>102</sup> Je-li svět, tak jak se nám dává, vždy již prosycený pojmovostí, pak to znamená, že je vždy již nějak pro nás, otevřený našemu rozumění. Proto je tak důležitá tradice kultury, do které se rodíme. Podle McDowella se musíme zbavit Kantovy myšlenky, že srozumitelnost, kterou nacházíme v empirické přírodě, má svůj transcendentální zdroj vně fenomenální přírody. Aristotelova *fronésis* jako praktický intelekt není zformovaná zvnějšku, formálně, ale tvaruje se vývojem a motivací. Je přírodním procesem, i když je tato příroda naší druhou přirozeností. Odehrává se v přírodě, ale nelze ji zredukovat na fakta první přírody, jak je nám dodávají přírodní vědy.<sup>103</sup> Tato autonomie racionality jí zajišťuje schopnost neustále revidovat tradici, vzpoutat se jí a radikálně ji přehodnocovat.

McDowellovo použití pojmu druhé přírody slouží jako připomenutí, že naše vnímavost vůči důvodům je vnímavostí vůči aspektům světa, i když nepostihnutelného slovníkem přírodních věd.<sup>104</sup> Jde vlastně o rozvíjení nám již známého argumentu, že hodnotící zkušenost je kognitivní. Odkouzlení přírody hrozí, že učiní takovou myšlenku nesmyslnou. Řeč o vnímavosti vůči důvodům v *Mysli a světu* je jen jinou verzí starší formulace, že určitá situace je hodna našeho hodnotového soudu.<sup>105</sup> Obecně jde i v *Mysli a světu* McDowellovi o to, jak umožnit chápání aspektů světa jako důvodů pro naše rozhodnutí, volby, soudy, či jednání.

---

<sup>101</sup> *Ibid.*, kap. 4, § 7.

<sup>102</sup> *Ibid.*, kap. 4, § 8.

<sup>103</sup> Srov. MCDOWELL, „Two Sorts of Naturalism“.

<sup>104</sup> „Jediný účel, kterému slouží idea druhé přírody v *Mysli a světu*, spočívá v potvrzení, že citlivost vůči důvodům jako taková je též přirozená.“ John MCDOWELL, „Responses“, in: Marcus WILLASCHEK (ed.), *John McDowell. Reason and Nature*, Münster: LIT 1999, s. 98.

<sup>105</sup> Srov. MCDOWELL, *Mind and World*, „Introduction“, § 10.

McDowell vnímá svou korekci Kanta jako v podstatě hegelovskou.<sup>106</sup> Pro McDowella to znamená pokusit se zrušit epistemickou propast mezi myslí a světem: prokázat, že problémy, které pohánějí moderní filozofii lze vyřešit nikoli jejich zodpovězením, ale jejich vymýcením. To znamená dosažením takové perspektivy, ve které tyto problémy ztratí jakoukoli palčivost. Toho nedosáhneme, pokud se budeme pohybovat pouze v perspektivě, kterou ony problémy nabízejí: jejich filozofickou palčivost totiž zakládá fakt, že při jejich promýšlení se dostáváme do neřešitelných rozporů. Jak si dobře všiml Stanley Cavell, mnoho let před McDowellem, tento hegelovský přístup (*Aufhebung*) připomíná přístup Wittgensteinův: filozofická otázka se nevyřeší tím, že se zodpoví, ale že zmizí, stane se irelevantní, je *aufgehoben*.<sup>107</sup>

McDowellovu pozici můžeme shrnout následovně: Máme-li jakožto myslitelé, kteří berou vážně výsledky moderního procesu odkouzlení světa, odmítnout „supernaturalismus“, nebo „nеспoutaný platonismus“, tedy ukotvení naší racionality v nadpřirozené, nadsmyslové říši, musíme ji ukotvit v přírodě.<sup>108</sup> Co nám tento krok ztěžuje, je Kantova představa, že racionalitu našich rozumových schopností zajišťuje jejich spontánní používání: racionalita musí být sebezakládající, autonomní, jinými slovy nepostihnutelná zákonitostmi přírodního světa, které popisuje věda (tam není místo pro svobodu vůle, alespoň ne v tomto smyslu: vše má svou příčinu mimo sebe). Podle McDowella nomologické popisy nevyčerpávají celou působnost přírody, protože zde ještě existuje sféra toho, co nazývá „druhou přírodou“. Tímto výrazem nemíní jakousi nadstavbu té první, ale cosi, co nám, racionálním tvorům, zpřístupňuje svět okolo nás. Proces enkulturace je přírodní proces, proces naší iniciace do říše důvodů, proces nabývání druhé přirozenosti.<sup>109</sup>

Může ale pouze takové prosté odvolání se na druhou přírodu odvést pro McDowella tu práci, kterou

<sup>106</sup> McDowell představuje svou knihu jako prolegomena ke čtení *Fenomenologie ducha*. Toto prohlášení musíme vnímat v kontextu. Hegel se stal pro McDowella a jeho kolegu Roberta Brandoma z Pittsburské univerzity (tzv. „pittsburské [neo]hegeliany“) erbovním filozofem ve snaze vypořádat se tvořivě s odkazem předcházející generace tzv. postanalytických filosofů Rortym, Sellarsem, Davidsonem, Quinem. McDowell i Brandom chápou Hegela jako nikoli protikantovského metafyzika, ale naopak postmetafyzického kantovce. Takový pohled na Hegela jim otevřely práce amerických „hegelologů“ Roberta Pippina a Terryho Pinkarda.

<sup>107</sup> Stanley CAVELL, *Must We Mean What We Say?*, Cambridge: Cambridge University Press 1976, s. 84–85.

<sup>108</sup> MCDOWELL, *Mind and World*, kap. 4, § 6.

<sup>109</sup> *Ibid.*, § 8.

potřebuje? McDowell chce po pojmu druhé přírody dvě věci najednou: za prvé, pevně ukotvit říši důvodů v přírodě, za druhé, odlišit lidské reakce na svět od procesů popsatečných vědeckým slovníkem. Druhá příroda by měla učinit srozumitelným, proč je říše důvodů zároveň součástí přírody a autonomní.<sup>110</sup> McDowell trvá na tom, že druhá příroda má být pouze připomenutím, že lidská vnímavost k důvodům je přirozeně získaná enkulturací, kterou umožňuje naše fyziologická konstituce, které naopak spadá do první přírody.<sup>111</sup> To jediné, co spojuje říši vědecké a normativní srozumitelnosti je to, že ani jedna nespočívá v odkazech na nadpřirozenost.<sup>112</sup> Jediný důvod, proč filozofové jako Williams cítí úzkost v souvislosti s tvrzením, že racionální spontaneita je přirozená, je jejich přesvědčení, že výchozí pozicí pro vysvětlování světa jsou přírodní vědy. Jestliže existuje způsob, jak bez rozporů ukotvit spontaneitu v přírodě, pak není pro takovou úzkost důvod a empiristický nebo vědecký naturalismus přestává být výchozí perspektivou; břímě dokazování se přesune na jeho stranu.<sup>113</sup>

#### II.4. Odkouzlení a sociálně jako druhá příroda

V McDowellově perspektivě se moderní naturalistická filozofie dopouští násilí na naši intuici, že jsme přírodní tvorové a zároveň svobodné bytosti, podobně jako jde projektivistická metaetika proti naší zkušenosti, že hodnoty jsou součástí tkaniva světa. V obou případech je potřeba připomenout filozofii, jaká je komensuální, intuitivní výchozí pozice. McDowellův explicitní wittgensteinovský kvietismus má bojovat proti této zapomnětlivosti tím, že ukáže, jak se lze zbavit filozofické úzkosti ohledně racionálního ukotvení mysli ve světě; totiž demonstrováním, že údajná povinnost stavět most mezi empirickými danostmi a stavy vědomí je iluzorní. Selže, pokud i po této terapii přetrvávají důvody

<sup>110</sup> Totiž nemá-li pojem „příroda“ být jen laciným trikem na ošálení naturalistických filozofů, aby přijali McDowella mezi sebe. Např. Robert PIPPIN, sám žádný naturalista, se zdá McDowellovi podsouvat něco podobného. Viz jeho „Leaving Nature Behind. Or Two Cheers for ‚Subjectivism‘“, in: Nicholas H. SMITH (ed.), *Reading McDowell. On Mind and World*, Londýn: Routledge 2002, s. 74, pozn. 28; a „McDowell’s Germans. Response to ‚On Pippin’s Postscript‘“, *European Journal of Philosophy*, roč. 15, 2007, č. 3, s. 429, pozn. 7. Srov. LARMORE, „Moral Knowledge“, s. 116, pozn. 34.

<sup>111</sup> John MCDOWELL, „Responses“, in: SMITH, *Reading McDowell*, s. 277.

<sup>112</sup> MCDOWELL, „Responses“, in: WILLASCHEK, *John McDowell*, s. 99.

<sup>113</sup> John MCDOWELL, „On Pippin’s Postscript“, *European Journal of Philosophy*, roč. 15, 2007, č. 3, s. 396–397.

domnívat se, že zdroj úzkosti, kterou trpí Williams, nebyl vymýcen.<sup>114</sup>

A skutečně, mnoho filozofek a filozofů zůstává nepřesvědčeno. Například filozof sociálních věd Stephen Turner zdůrazňuje lokálnost a omezenost takového pojetí objektivitu hodnot, jaké hájí McDowell a jiní „normativisté“, což podle něj vystupuje na povrch obzvláště ve srovnávací sociální antropologii. Místní interpretace sociálních vztahů či sankcí na základě z vědeckého hlediska mylně odvozených kauzálních vztahů mohou být nanejvýš „dobré špatné teorie“: „jsou to dobré teorie pro určitý, nespecifikovaný soubor účelů v konkrétním prostředí, ale špatné, uvažujeme-li o nich jako o adekvátních vysvětleních čehokoli“.<sup>115</sup> Měřítkem adekvátnosti je přitom pro Turnera právě vědecká ověřitelnost. Podle Turnera se v takovém rozvrhu nároky normativistů jako McDowell (nebo neokantiánka Christine Korsgaard či neohegelian Robert Brandom) jeví být těžko obhajitelné: proč by mělo být zrovna jejich vysvětlování neredukovatelnosti normativity pomocí kantovské spontaneity a autonomie privilegovanější, než například polynéské vnímání neredukovatelnosti zákazu *tabu* či maorské přesvědčení, že obdarování uvaluje na obdarovaného moc *hau*? „Je na normativistech, aby dokázali, že jejich normativity nevyžadují zakouzlený kauzální svět a že normativní síla není jen záležitost mystiky.“<sup>116</sup> Tedy břímě dokazování není na straně naturalistů, jak se domnívá McDowell, ale na straně normativistů. Podle Turnera se prostě musíme smířit s tím, že normativita stojí na přesvědčení, které samo o sobě je sice srozumitelné, ale není proto ještě racionální.

McDowellův důraz na částečné zakouzlení přírody (tedy té její části, která je druhou přírodou) může vyvolat dojem, že podle něj odkouzlení nemělo žádný dopad na naše zdůvodňování světa. Jeho zjevná neochota naplno formulovat důsledky teze, kterou několikrát opakuje, tedy že odkouzlení světa je nesporným krokem dopředu z hlediska jeho poznání, nás nesmí odvádět od odmítnutí jakéhokoli dopadu vědecké revoluce na sféru důvodů. Tento dopad ale nemůžeme chápat jako otevření možnosti redukcionistického projektu zahrnutí sféry důvodů do říše zákona. Přiznání autority vědy ve věci

---

<sup>114</sup> John MCDOWELL, „Wittgensteinian ‚Quietism‘“, *Common Knowledge*, roč. 15, 2009, č. 3, s. 370–372.

<sup>115</sup> Stephen P. TURNER, *Explaining the Normative*, Cambridge: Polity 2010, s. 43.

<sup>116</sup> *Ibid.*, s. 63.

poznávání přírody má *nepřímý* dopad na způsoby zdůvodňování: ukotvování argumentace v neudržitelných představách o kauzálních vztazích ve světě *je* projevem iracionality, i když srozumitelným. Takový proces racionalizace normativního poznání ale nevede nutně k jeho zničení, jak se obával Williams, nicméně může vést k revizi, která se může opírat o výdobytky vědeckého odkouzlování. To ještě neznamena, že revize toho, co jsou a co nejsou přijatelné způsoby zdůvodňování, v důsledku vede k jejich redukci na nomologický popis. Jak sám Williams přesvědčivě ukazuje, dispoziční etické znalosti nemohou najít konečné opodstatnění ve vědeckých postulátech; jak dodává McDowell, není důvod, proč bychom to měli brát jako vadu nebo nedostatek.

Neredukovatelnost normativního popisu na nomologický tedy neznamena, že výdobytky vědy nemají žádný dopad na říši důvodů. Tento dopad je však vždy nepřímý. Jak sám McDowell uvádí, byla to vědecká revoluce a její odkouzlení světa, co vůbec umožnilo vymezení říše zákona a tedy i vymezení autonomie říše důvodů. Ve skutečnosti se jak naturalismus, tak normativismus dovolávají stejného zdroje své autority: odkouzlení světa.<sup>117</sup> Argumentem normativismu je (či by mělo být), že odkouzlování samo nemůže z principu vymýtiti potřebu zdůvodňování a osmyslování lidského jednání a že toto zdůvodňování a osmyslování nelze beze zbytku přeložit do jazyka přírodních věd.

McDowellova řeč o „částečném zakouzlení přírody“ je ovšem z určitého hlediska nešťastná.<sup>118</sup> Evokuje totiž protipohyb proti odkouzlení jako legitimní reakci proti osvícenskému projektu. Vědecké odkouzlení musí ale mít dopad i na prostor důvodů, má-li o něm platit, že je projevem lidského pokroku (chápaného jako kumulace poznání o světě). Vědecká racionalita nemůže nahradit hodnotově zabarvené mytologické vnímání světa stejně robustním modelem (pro důvody uváděné Williamsem), ale vytváří tlak na naše zdůvodňování, aby zohledňovalo vědecké poznatky v té míře, v jaké to vyžaduje racionalita.<sup>119</sup> Proces odkouzlení nás vede k tomu, že nemůžeme vnímat přírodu okolo nás jako systém antropocentrických symbolů (a *per anallogiam* ani jako systém ovládaný magickými

---

<sup>117</sup> U Turnera se u naturalistických popisů světa tato autorita jaksi rozumí samo sebou. Aspekt „samo sebou“ ho kupodivu rozčiluje pouze u verzi normativismu.

<sup>118</sup> Termín je použit např. v MCDOWELL, *Mind and World*, s. 188.

<sup>119</sup> Zde tedy nemá Turner pravdu, když vyčítá normativismu zaměňování srozumitelnosti a racionality.

rituály), zároveň je ale kompatibilní s procesem udávání důvodů. Představa kontinuálního umenšování prostoru důvodů s tím, jak věda postupuje v pronikání do kauzálních vztahů přírody, je přitom zavádějící, protože evokuje situaci, kdy říše důvodů bude skutečně plně redukovatelná na neuro-chemicko-psychologicko-evoluční principy a člověku nezbude než přiznat, že veškerá normativita je byť třeba nutnou, ale přesto iluzí.

To je však omyl, pokud si pod takovou redukcí představujeme dokázání iluzornosti vši normativity. I kdybychom se ocitli v situaci, kdy bychom měli veškeré prostředky k tomu, abychom mohli kauzálně stimulovat podmínky své existence a chování (třeba biochemicky nebo neurochirurgicky), vždy bychom stáli před otázkami jako: Je spravedlivé vymýtit náhodu co se týče pohlaví dítěte, jeho inteligenčních dispozic, barvy kůže v prenatálním vývoji? Jaké hodnoty ustanovují šťastný život? Co je zdrojem trestně-právní odpovědnosti a jaké tresty jsou přiměřené? Odpovědi na tyto otázky budou dozajista zohledňovat data dodaná vědou, ale vyčíst neodvratné pravdy z těchto dat nebude možné. V jakém ohledu zde má o odpovědích na tyto otázky mluvit jako o výsledku sebeklamu? Valnou ne: I zdůvodňování *vynášené s maximální oporou ve vědě* totiž bude stále zdůvodňováním. Pojem „iluze“ předpokládá, že je možné přijít s perspektivou, ve které se iluze nahradí pravdě bližším procesem. Jak ukázal Williams, v případě etických otázek – a obecně normativního poznání – takový proces, který by zůstal v kontaktu s etickým diskurzem, prostě nemáme k dispozici.

Jak tedy chápat rozdíl mezi normativním a sociálním poznáním v normativistické perspektivě? Jak chápat vhléd do povahy sociálna, který by nevedl k jeho redukcii na mimosociální determinanty? Tento závěr hrozí, jestliže onen vhléd bude ukazovat na status všech hodnot, okolo kterých se sociální vztahy budují, jako *a priori* pouhých sociologických faktů, předmětů kolektivního přesvědčení. McDowell podobně jako Williams tvrdí, že se zde na praktické dispozice kladou pravdivostní měřítka, která nikdy nemohou uspokojit. Úzkost, která z toho padá na Williamse, není podle McDowella nevyhnutelná: Stačí si uvědomit, že objektivnost hodnot nelze poměřovat jejich zrcadlením vědecky postihnutelejších vlastností reality, ale jejich racionálním ukotvením v druhé přirozenosti. Můžeme tak vyvodit, že nic



nebrání tomu, aby součástí normativního vědění byla kritická reflexe daného stavu vedoucí k sociálnímu poznání, které může vyústit i k radikální revizi hodnotového profilu poznávajícího. Takový proces ale nemusí nutně vést k destrukci statusu normativního poznání obecně jako poznání, a to za předpokladu, že tato reflexe není roubovaná na proceduru vědeckého ověřování pravdivosti. McDowellova kritika empiristického naturalismu ukazuje, že mezi normativním a sociálním poznáním není žádný ostrý přechod, jak ho předpokládá Williams (přesvědčení – odkouzující poznání) nebo Turner („dobré špatné teorie“ – adekvátní teorie): obě se zakládají na schopnosti svobodné reflexe (sociální autonomie) umožněné sociální heteronomií.

Na rozdíl od Williamse je McDowell velice opatrný v hodnocení zdroje a dopadu odkouzlení. Úzkost, o které mluví, je úzkostí filozofickou, nikoli obecným popisem rozpolceného stavu moderního subjektu.<sup>120</sup> Není tedy divu, že jedna z výtek, které se mu dostává, je jeho zjevná neochota vtáhnout do hry sociální kontext vzniku odkouzlení, jeho společenské příčiny či důsledky.<sup>121</sup> Proto může překvapit, že si McDowell v závěrečné, šesté kapitole *Mysli a světa* bere na pomoc Karla Marxe, tedy myslitele, který by neváhal včlenit filozofickou úzkost, o které mluví McDowell, do širšího rámce historie vývoje produkčních podmínek. McDowell nachází zalíbení v Marxovi *Ekonomicko-filozofických rukopisů*, v jeho vizi člověka jako rodového zvířete, které překonáním odcizení osvobozuje svou (druhou) přirozenost, cítí se opět doma ve světě.<sup>122</sup> Koncept druhé přírody je tak skrze analogii vřazen do mnohem širšího kontextu: jako pojem druhé přírody rozpouští imaginární propast, kterou vybudovala filozofie mezi myslí a světem, tak zrušení soukromého vlastnictví překonává zvěcnění lidských vztahů: „Marx říká, že člověk je jedinečný v tom, že produkuje ‚podle zákonů krásy‘, a tento jeho postřeh se projevuje i zde, v charakteristické vlastnosti našeho vědomí. Právě naše zkušenost, v tom aspektu její přirozenosti, který z ní dělá zkušenost se světem, se podílí na význačné podmínce umění, jeho

<sup>120</sup> MCDOWELL, „Responses“, in: SMITH, *Reading McDowell*, s. 298.

<sup>121</sup> Tuto námitku, vedenou z adornovských pozic, formuloval J. M. BERNSTEIN, „Re-enchanting Nature“, in: SMITH, *Reading McDowell*, s. 217–245, a též Italo TESTA, „Criticism from within Nature. The Dialectic between First and Second Nature from McDowell to Adorno“, *Philosophy and Social Criticism*, roč. 33, 2007, č. 4, s. 473–497.

<sup>122</sup> MCDOWELL, *Mind and World*, kap. 6, § 4.

nezávislosti na potřebě být užitečné.<sup>123</sup> McDowell zde má na mysli následující pasáž z Marxových *Rukopisů*: „Zvíře tvoří jen podle míry a podle potřeby species, ke které patří, kdežto člověk dovede tvořit podle míry kterékoli species a všude dovede předmět přizpůsobit inherentní míře; proto také člověk tvoří podle zákonů krásy.“<sup>124</sup> Zvíře žije pro své potřeby, čistě v prostoru zákona; cítí, ale nedokáže racionálně reagovat na vnější podněty, protože nedisponuje schopností mít pojmy. To neznamená pouze, že zvířata neumějí reflektovat svět, ale že také nemohou jednat: Distancovaná orientace ve světě umožňuje také intencionální tělesnou aktivitu.<sup>125</sup> Být člověkem proto znamená být tvůrcem ve smyslu nikoli toho, kdo uspokojuje pouze své existenční potřeby a využívá příležitosti daných prostředím, ale toho, pro kterého je příroda světem, druhou přírodou, kde je doma. Být osvobozený od potřeby a nutnosti, tedy od prostoru zákona zakládá zásadní podmínku umění. Druhá přirozenost člověka, kterou získává enkulturací, umožňuje jeho sociální autonomii, jeho citlivost vůči důvodům, která se uplatňuje i v případě produkce a recepce umění. Implicitním důsledkem McDowellovy úvahy je, že vkusové soudy spadají také do říše důvodů, že jsou projevem citlivosti vůči důvodům, a tedy že jsou zdrojem normativního poznání.

Pro Marxe je ale stav osvobození od potřeby a nutnosti něčím, čeho je třeba dosáhnout, je to horizont, který slouží k trpkému odsouzení vládnoucích kapitalistických vztahů: tovární dělníci jsou zbaveni lidskosti, redukováni na pouhá zvířata reagující na stimuly prostředí a neuplatňující své lidské schopnosti. McDowellovi lidská svobodná tvořivost slouží jako důkaz existence druhé přírody, zatímco pro Marxe je prostředkem odsouzení statu quo a příslibem, *promesse de bonheur*: Umění je výsadním uplatněním něčeho, co je bytostně lidské, ale ve společnosti ovládané kapitalistickými produkčními vztahy, je omezené pouze pro jistý výsek buržoazní kultury.<sup>126</sup> Svobodnou kreativitu umožňující druhá

<sup>123</sup> *Ibid.*, s. 119.

<sup>124</sup> Karl MARX, *Ekonomicko-filosofické rukopisy z roku 1844*, Praha: SNPL 1961, s. 70.

<sup>125</sup> Viz MCDOWELL, „Two Sorts of Naturalism“. Uvědomuji si, že McDowellovo ostré rozlišování mezi zvířetem a člověkem je kontroverzní (mimo jiné proto, že by zpochybnilo status dítěte jako člověka), ale nehodlám se mu zde věnovat, jelikož pro tuto práci nejde o nijak podstatné téma.

<sup>126</sup> Toto přesvědčení je v pozadí slavného výroku z *Německé ideologie*, že „v komunistické společnosti, kde nikdo nemá nějaký výlučný okruh činnosti, nýbrž každý se může zdokonalovat v jakémkoli oboru, řídí společnost všeobecnou výrobu, a právě tím mi umožňuje, abych dnes dělal to, zítra ono, abych ráno lovil, odpoledne rybařil, večer se zabýval chovem dobytka, abych po jídle kritizoval, podle toho, na co mám zrovna chuť; a přitom se ze mne nikdy nestane lovec,

příroda není pro Marxe něčím, co je zde vždy přítomné a na co jen naturalistická filozofie zapomíná, jak tvrdí McDowell, ale spíše něco, čeho se nedostává a čeho se snaží lidstvo dosáhnout. Jde o normativní horizont společenské kritiky, kterým lze poměřovat sociální realitu a kritizovat ji.

Sociální poznání má základ ve stejné citlivosti vůči normativní realitě jako normativní poznání: nepoměřuje adekvátnost dané sociální konfigurace vůči „tvrdým faktům“ (žádné sociálně-přírodní zákony totiž neexistují), ale vychází z normativně-kognitivních dispozic dané sociální heteronomie a poměřuje do jaké míry pokulhává realita za závazky, které vyplývají z normativního rámce dané společnosti. To je výchozí perspektiva každé společenské kritiky. Nevylučuje přitom ale možnost, že se časem objeví jiná perspektiva, třeba poučená vědou, ze které se onen normativní rámec ukáže jako eticky neobhajitelný. Tato perspektiva ale nebude o nic méně normativní, než ta předcházející.

Slovníkem bližším tradici kritické sociální filozofii je cílem McDowellova poukazu na sdílenou druhou přirozenost a na její racionální povahu *smíření* mezi myslí a světem, nikoli ve smyslu stoické rezignace nebo nihilistického dotvrzení absence metafyzické korelace mezi myslí a světem,<sup>127</sup> ale poznání a uznání, že říše důvodů je plně integrovaná ve světě, že je v něm plně doma. V hegelovském smyslu smíření (*Versöhnung*) to znamená plně se jako činné vědomí integrovat do světa, který vytváří podmínky pro jeho sebe-realizaci. Takto získaná druhá přirozenost je racionální, protože druhá příroda, do které se integruje, vykazuje strukturu, která se nepříčí racionalitě (objektivní duch) a při reflexi nejenže neumenšuje poznání, ale naopak ho dovršuje (absolutní duch). V tomto smyslu také McDowell mluví o citlivosti vůči důvodům a zároveň o možnosti racionální reformy této citlivosti. Filozofie si podle McDowella jen zbytečně komplikuje situaci tím, že se snaží konstruovat principy vzájemné izomorfie mysli a světa, když přitom díky druhé přirozenosti vždy již tato izomorfie existuje. Kritická sociální filozofie ale poukazuje na společenské patologie, které mohou tuto izomorfii narušit.<sup>128</sup>

---

rybář, pastevec ani kritik“. Karel MARX – Bedřich ENGELS, *Německá ideologie* (1846), in: *Spisy*, sv. 3, Praha: SNPL 1962, s. 46–47. Je také v pozadí ambiciózního výroku z Trockého *Literatury a revoluce*, že se v komunistické společnosti „průměrný lidský typ povznesl na úroveň Aristotela, Goetha, Marxe“. Lev TROCKIJ, *Litěraturní i revolucija* (1923), Moskva: Politizdat 1991, s. 197.

<sup>127</sup> Nedávným příkladem takového nihilismu je Ray BRASSIER, *Nihil Unbound. Enlightenment and Extinction*, Houndmills, UK: Palgrave Macmillan 2007.

<sup>128</sup> Nepřekvapí proto, že se vůči McDowellovi vymezuje v tomto duchu právě Axel HONNETH, „Between Hermeneutics

Sociálno se môže ukázať ako špatná druhá príroda: ako systém petrifikovaných sociálnych norem, se ktorými se nijak neztotožňujeme, ale ktoré vykazujú kvaziprírodnú zákonitosť, ktorá nás – ako priemyslové dělníky u Marxe – zbavuje svobody. Pak se ovšem izomorfie (smíření) stává normativním horizontem, kterého je teprve potřeba dosáhnout. Myšlenka sociálna jako druhé přírody v sobě obsahuje z hlediska sociální filozofie jistou ambivalenci: na jednu stranu konotuje druhý, skutečný domov, který si člověk jako racionální tvor vytváří (druhá příroda<sub>1</sub>), na druhou stranu konotuje rigidní strukturu společnosti řízenou kvazi-přírodními zákony, které popírají právě to, co z člověka činí svobodného tvora: jeho sociální autonomii (druhá příroda<sub>2</sub>).

Z perspektivy sociální filozofie autonomie sociální reality (tj. její neredukovatelnost na přírodní fakta) vytváří předpoklad pro sociální heteronomii (normativní závaznost), která naopak umožňuje sociální autonomii (a tudíž i normativní poznání). Sociální poznání spočívá ve schopnosti klást si normativní horizont druhé přírody<sub>1</sub>, proti kterému se prvky současné sociální reality budou jevit jako druhá příroda<sub>2</sub>. Do jaké míry může být v tomto procesu umění nápomocné, se zdá být minimálně nejisté. Nicméně z McDowellovy poznámky o umění lze vyčíst jednu takovou možnost: Umění McDowellovi manifestuje existenci lidské druhé přirozenosti. Pokud by se taková manifestace pojala jako charakteristický aspekt prožitku umění, pak by se dalo tvrdit, že umění je právě v tomto svém aspektu zdrojem sociálního poznání, protože svým recipientům symbolizuje jejich harmonickou zakořeněnost do druhé přírody. Podobným způsobem, jen v posunutém registru, lze interpretovat i Marxovu pozici: umění je exemplifikací plného rozvinutí lidského potenciálu, které je mu odepřené v současné sociální konfiguraci. Umění tak recipienty vybízí k zaujetí hlediska, ve kterém se stávající sociální realita jeví jako druhá příroda<sub>2</sub>, a které zároveň zahrnuje výhled na druhou přírodu<sub>1</sub>. Jak uvidíme, oba tyto způsoby pojmání umění jako zdroje sociálního poznání mají své významné místo v tradici, do které se situuje McDowell, tedy zhruba té započaté Kantem.<sup>129</sup>

---

and Hegelianism“, in: SMITH, *Reading McDowell*, s. 246–265.

<sup>129</sup> Viz třetí část této práce.

### III. Zdroje ambivalence

#### III.1. Zrod druhé přírody jako filozofického problému

V této kapitole se zaměřím na prozkoumání samotného pojmu druhé přírody jako metafory sociální, aby bylo možné získat ostřejší kontury vztahu mezi dvěma typy druhé přírody. Sociální realita může být druhou přírodou ve dvou smyslech: sociálně jako člověkem a člověku uzpůsobený svět, jeho druhý, skutečný domov („druhá příroda<sub>1</sub>“), nebo sociálně jako odcizený svět společenských norem, které získávají povahu na člověka se neohlížejících kvazipřírodních zákonitostí („druhá příroda<sub>2</sub>“). Ve studii, které jsem se věnoval v první kapitole, Habermas termínem druhá příroda označuje Hobbesovu koncepci svrchované moci. Hobbes se domnívá, že není možné spoléhat se na zvyklosti a mravy, protože člověk nadaný rozumem dokáže porušovat zvyky, kdykoli se mu to hodí. Je-li zvyk druhou přirozeností, není jí dostatečně, není na něj spoleh jako na přírodní zákon. Proto je potřeba dodat vnější druhou přírodu, politický systém, který zaručí stabilitu, neboť bude vykazovat železnou nutnost jako systém přírody první. Přirozený stav, ve kterém se nacházejí lidé před uzavřením společenské smlouvy, je tedy již skrz naskrz politický: existuje tu mocenský diskurz, ve kterém je možné vést spory, nedodržovat úmluvy a usilovat o statky či život druhého. Jediný způsob, jak zajistit pořádek a trvalý mír, spočívá podle Hobbese v ustanovení absolutistické vlády, která zaručuje dodržování principů společenské smlouvy. Interpretace těchto principů je ale čistě věcí (libovůle) držitele absolutní moci, takže občané jsou mu v důsledku vydáni na milost a nemilost. Co tedy vzniklo uzavřením společenské smlouvy, je druhá příroda<sub>2</sub>, systém, ve kterém jsou jeho členové plně podřízeni vnější moci, jejíž rozhodnutí nemohou nijak ovlivnit, jako je tomu v případě zákonů první přírody.<sup>130</sup>

Hobbesova vize vylučuje členy společenství z politické rozpravy o normách, které politická moc ustanovuje. Členové společenství jsou tak vyloučeni z veřejné účasti na politickém životě. Nastavené právní prostředí jim (nebo některým z nich) může sice vyhovovat, ale to je pouze projevem libovůle

---

<sup>130</sup> HABERMAS, „Die klassische Lehre“, s. 73. Druhá příroda zde má tedy význam odcizeného světa sociálních norem.

suveréna, nikdy výsledkem transparentního a kontrolovaného procesu spolurozhodování. Existuje tu sice možnost, že si členové společenství na takový právní systém časem zvyknou, jako si zvykli na přírodní zákonitosti, nicméně zde hrozí že takový právní systém se nikdy nestane prostředím druhé přírody<sub>1</sub>, se kterým se tito participanti dokáží ztotožnit jako se sociálním prostředím vstřícným vůči jejich svobodnému jednání; druhá příroda je zde *špatnou* druhou přírodou<sub>2</sub> kvazi-přírodních zákonů.

Charakterizace sociální jako druhé přírody v tom smyslu, že je realitou formovanou sociálními normami (kodifikovanými i zvykovými), která se na jedné straně často jeví jako sdílená druhá přirozenost (druhá příroda<sub>1</sub>), na druhé straně může působit naopak jako odcizená druhá příroda<sub>2</sub>, se ukáže být užitečným vodítkem pro historickou rekonstrukci situace za jaké se formuje problematika vlastní sociální filozofii. Hrozba, že bude spíše tím druhým, vede sociální filozofy a filozofky jako Arendtovou k odmítnutí sociální jako paralýzy politického života, petrifikované druhé přírody<sub>2</sub>. Obecným přesvědčením kritické sociální filozofie přitom je, že povaha sociálních vazeb v novověké společnosti z principu znemožňuje obnovení sdílené mravnosti, kterou v předmoderních společnostech zajišťovalo náboženství nebo mýtus. Právě termín druhá příroda tak v sobě obsahuje napětí, které je příznačné pro charakterizaci novověké sociální reality. Na jedné straně je výsledkem jednání lidských bytostí, je vytvořeným prostředím, na druhé straně hrozí vymknout se kontrole těchto bytostí a stát se kvazi-přírodním organismem. Na jedné straně je záhodné, aby sociální realita byla svým aktérům druhou přirozeností, skutečným domovem, na druhé straně je stejně záhodné, aby tento domov neztratil racionální charakter a nepetrifikoval do podoby odcizené, smyslu zbavené (Weberovými slovy) „ocelové klece“.

Přirovnání lidské civilizace k druhé přírodě nacházíme v dějinách západního politického myšlení relativně brzy, již u Cicerona:

My jediní ovládáme pro znalost plavectví nejprudší živly, jež příroda zplodila, totiž moře a větry, a užíváme a požíváme přemnohých plodů mořských. Člověk jest též úplným pánem nad výhodami pozemními; užíváme rovin i hor, nám patří

řeky a jezera, sejeme obilí, sázíme stromy, zúrodňujeme zemi zavodňováním, přehrazujeme řeky, určujeme směr jejich toku a odvracíme je jiným směrem, zkrátka, snažíme se vytvořit v přírodě jakoby druhou přírodu [*altera natura*].<sup>131</sup>

Tato představa vychází ze základní lidské zkušenosti s přírodou jako prostředím, které bez zásahu lidské ruky neposkytuje člověku bezpečný domov, zároveň se zde projevuje sebevědomí civilizace, která dovedla do vysoké míry sofistikovanosti zemědělskou kultivaci a námořní navigaci.

Norbert Rath identifikuje kořeny novověké filozofické tematizace druhé přírody v textech francouzských moralistů Michela de Montaigne a Blaise Pascala. Ač se termín „druhá přirozenost“ používal jako synonymum pro zvyk již od antiky,<sup>132</sup> teprve Montaigne dělá ze zvyku velké civilizační téma: zvyk dokáže formovat naše jednání stejně silně jako naše přirozenost, a to jak v dobrém, tak ve špatném smyslu. Na jednu stranu je dobré se držet tradicí ustanovených zvyklostí a bránit se radikálním pokusům nastolit nové normy, na stranu druhou Montaigne kritizuje zvyky, které jsou v protikladu vůči lidské přirozenosti.<sup>133</sup> Pascal polemizuje s Montaignovou v podstatě nekřesťanskou důvěrou v přirozený řád jako zdroj norem a navazuje na augustinovskou historizaci lidské přirozenosti: Prvotní hřích znamená ztrátu neposkvrněné přirozenosti člověka, který tak nabývá své druhé přirozenosti poznamenané hříšností. Z této perspektivy Pascal obrací otázku vztahu přirozenosti a zvyku a ptá se, zda Montaignova první přirozenost není opět pouze a jen zvykem.<sup>134</sup> Pro Pascala ztrácí rozlišení mezi přirozeností a zvykem na významu, protože v obou případech se jedná pouze o přirozenost člověka zatíženého hříchem, kterého může spasit pouze milost boží. Ani vnější příroda nemůže být člověku

<sup>131</sup> Marcus T. CICERO, *O přirozenosti bohů* (45 př. n. l.), Praha: Laichter 1948, s. 119 (*De nat. deor.* II, 60, 152).

<sup>132</sup> Norbert RATH, *Zweite Natur. Konzepte einer Vermittlung von Natur und Kultur in Anthropologie und Ästhetik um 1800*, Münster: Waxmann 1996, s. 136–142. Následující odstavce věnované Pascalovi a Montaignovi přebírají Rathův narativ (*ibid.*, s. 11–25).

<sup>133</sup> Michel de MONTAIGNE, „O zvyku a že není záhodno měnit vžitý zákon“, in: *Eseje* (1580), Praha: Odeon 1966, s. 302–317.

<sup>134</sup> „Zvyk je druhá přirozenost, a ruší tu první. Co však je přirozenost? Což zvyk není přirozený? Mám opravdu strach, že tato přirozenost je sama jen prvním zvykem, stejně jako je zvyk druhou přirozeností.“ Blaise PASCAL, *Myšlenky. Výbor* (1669), Praha: Mladá fronta 2000, s. 139 (č. 93 podle Brunschvicgova vydání). Podobnou myšlenku – že první přirozenost je ve skutečnosti vždy již druhou, získanou přirozeností – najdeme o několik století později u Friedricha Nietzscheho: „Pro ty, kteří bojují, kteří užívají kritické historie k životu, existuje dokonce pozoruhodná útěcha: vědí, že ona první přirozenost byla kdysi přirozeností druhou a že každá vítězná druhá přirozenost se stává první.“ Friedrich NIETZSCHE, „O užítku a škodlivosti historie pro život“ (1874), in: *Nečasové úvahy*, Praha: OIKOYMENH 2005, s. 95.

zdrojem principů a norem, tou musí být víra, kterou ale nelze odvodit od pozorování přírodních zákonitostí, tu je potřeba hledat ve vlastním nitru.<sup>135</sup>

Montaignovo uctívání přirozeného řádu i Pascalovo vnímání moderního člověka jako odpadlého od prvotní přirozenosti přebírá ve své filozofické antropologii a kritice společnosti Jean-Jacques Rousseau. Jeho sekularizace příběhu o lidské ztrátě nevinnosti (nemůže za ni prvotní hřích, ale opuštění přirozeného stavu) měla zásadní vliv na způsob, jakým termín „druhá příroda“ budou používat němečtí filozofové přelomu století. Ač u Rousseaua termín druhá příroda nenajdeme,<sup>136</sup> podle Ratha Rousseauova kritika mravů jeho doby otevřela možnost k posunutí extenze druhé přírody od synonyma zvyku k výrazu pro celé sféry společenského života, ne-li pro civilizaci jako celek. Povýšení na filozofický pojem se dočkává tento termín teprve u Hegela.

Hegelovo používání termínu „druhá příroda“ navazuje na Schellingovo. F. W. J. Schelling v *Systému transcendentálního idealismu* z roku 1800, konkrétně v jeho čtvrtém oddíle věnovaném „systému praktické filozofie“, označuje výrazem druhá příroda právní systém (*Rechtsverfassung*), ve kterém se uplatňuje zákon ve jménu svobody se stejnou nutností a neoblomností jako se v první přírodě uplatňují přírodní zákony. Právní nauka tak není součástí ani příbuznou etiky, protože právní řád je mechanismus fungující jako stroj, do kterého, když už byl jednou lidstvem zprovozněn, nelze podle rozmaru jednotlivé vůle zasahovat. Vzniká ovšem otázka, jak takový spravedlivý právní systém nastolit a udržet. Schelling nemůže připustit, aby byl výsledkem záměrného, vědomého jednání, protože výsledkem takového jednání nemůže být podle něj nic objektivního, což ale tento systém jako druhá *příroda* být musí. Schelling tedy, podobně jako jinde v *Systému*, hledá absolutní identitu vědomého (subjektivního) a nevědomého (objektivního). Tu nachází v obraze dějin jako nevědomého přírodního procesu realizace lidské svobody. Ač je nevědomý a nevyhnutelný, přesto se uskutečňuje skrze svobodné jednání historických subjektů jako strůjců dějin. Od této teleologie se ovšem Schelling v

---

<sup>135</sup> RATH, *Zweite Natur*, s. 23–24.

<sup>136</sup> Alespoň nikoli v jeho zásadních sociálně-filozofických textech, tedy obou *Rozpravách* a *Společenské smlouvě*, srov. *ibid.*, s. 33.



následujících desetiletích čím dál víc vzdaluje a zaujímá k představě státu či právního systému jako garantu lidské svobody velmi skeptický postoj.<sup>137</sup>

Hegelovo pojetí se liší od Schellingova v tom, že v druhé přírodě vidí nikoli uplatnění přírodního prvku v dějinách, nýbrž jeho vymýcení. V „Úvodu“ k *Základům filozofie práva* Hegel píše, že „systém práva je říší skutečněné svobody, světem ducha vzniklým ze sebe jako druhá příroda [*als eine zweite Natur*]“.<sup>138</sup> Hegel zde používá výraz „druhá příroda“ jako metaforu pro nejvyšší stadium „objektivního ducha“, racionální systém společenských institucí, v němž se může plně rozvinout lidská svoboda. K této metafoře se Hegel vrací ve třetí části *Základů* věnované mravnosti (*Sittlichkeit*). Pro Hegela je *Sittlichkeit* „pojmem svobody, který se stal existujícím světem a přirozeností sebevědomí“,<sup>139</sup> totiž historickým stavem, ve kterém lidé jako racionální činitelé mohou jednat nejsvobodněji. Hegelovo chápání druhé přírody je podmíněno jeho přesvědčením, že svoboda vyžaduje specifické společenské uspořádání, totiž plně rozvinutý moderní stát, a zároveň jeho poplatností aristotelské koncepci společenské podstaty člověka. Jak poznamenává Joachim Ritter, když Hegel mluví o „světu ducha“ jako druhé přírodě ve výše citované pasáži, „odkazuje bezprostředně k aristotelskému konceptu skutečněné přirozenosti odlišené od přirozenosti jako potenciality“.<sup>140</sup> Na rozdíl od Aristotela však Hegel nahlíží přírodu jako vnějškovost a ducha jako niternost, které jsou ve vzájemném protikladu.<sup>141</sup> Hegelovo pojetí druhé přírody tedy obsahuje dvě komponenty: moderní, zdůrazňující protiklad přírody a kultury, ale také druhou, aristotelskou, zdůrazňující společenskou dimenzi lidské existence. Je to také tato druhá komponenta, která mu pomáhá překonat moderní protiklad mezi přírodou jako nutností a kulturou jako říší svobody.

<sup>137</sup> F. W. J. SCHELLING, *System des transzendentalen Idealismus* (1800), in: K. F. A. SCHELLING (ed.), *Schellings Sämtliche Werke*, sv. 3, Stuttgart: Cotta 1857, „4. Hauptabschnitt“, zvl. s. 582–585, též na: <http://www.zeno.org/Philosophie/M/Schelling,+Friedrich+Wilhelm+Joseph/System+des+transzendenten+Idealismus> (cit. 15. 8. 2011). Přidržuji se zde výkladu v RATH, *Zweite Natur*, s. 105–110, srov. ale Hans J. SANDKÜHLER, „Die Geschichte, das Recht und der Staat als ‚zweite Natur‘. Zu Schellings politischer Philosophie“, *Zeitschrift für philosophische Forschung*, roč. 55, 2001, č. 2, s. 167–195.

<sup>138</sup> G. W. F. HEGEL, *Základy filosofie práva* (1821), Praha: Academia 1992, §4.

<sup>139</sup> *Ibid.*, §142.

<sup>140</sup> Joachim RITTER, „Person und Eigentum. Zu Hegels *Grundlinien der Philosophie des Rechts* §§34 bis 81“ (1961), in: Ludwig SIEP (ed.), *G. W. F. Hegel. Grundlinien der Philosophie des Rechts*, Berlín: Akademie 2005, s. 60.

<sup>141</sup> K tomu viz Alfredo FERRARIN, *Hegel and Aristotle*, Cambridge: Cambridge University Press 2001, s. 221–225.

Hegelova politická filozofie bývá tradičně interpretována jako pokus integrovat klasickou politickou filozofii s novověkým liberalismem. Nedávno zesnulý nestor evropské politické teorie, italský filozof Norberto Bobbio, tak například rozlišuje mezi dvěma „konceptuálními modely“ vzniku politického společenství, které v jeho výkladu vycházejí z rozdílných filozofických koncepcí podstaty člověka a společnosti a jejichž vývoj je završen právě v Hegelově syntéze.<sup>142</sup> Konceptuální model teorie přirozeného práva, jehož prvním velkým teoretikem byl Thomas Hobbes, je budován na protikladu přirozený stav – občanská společnost. Přirozený stav je před-politický a jeho členové nežijí ve společenstvích, nebo pokud ano, pak pouze v přirozených svazcích (např. v rodině). Tato individua jsou svobodná a sobě rovná a k přechodu ke společenské formě života je vede jejich vědomé a volní rozhodnutí motivované snahou uniknout útrapám a nástrahám pojícím se s přirozeným stavem. Oproti tomu druhý, aristotelovský model nenabízí žádnou podobnou opozici, protože formování politického společenství je vnímáno jako přirozený proces. Stát (nebo *polis* u Aristotela) je přirozeným završením vývoje, který počíná u prvotní společenské jednotky, totiž rodiny. Stát je tedy souhrnem těchto přirozených základních jednotek a nikoli souhrnem svobodných a sobě rovných individuí. Žádný před-společenský stav v takovém modelu nemá místo, protože každý jedinec se momentem narození stává součástí základní společenské jednotky, která je či se vývojem stane organickou součástí vyšších celků. Hierarchické uspořádání panující v rodině se tak přenáší i na tyto vyšší celky.

Podle Bobbia se Hegel pokusil tyto dva modely, které bychom také mohli označit jako klasický a moderní, integrovat do své koncepce státu jako završení dialektiky „objektivního ducha“.<sup>143</sup> Když Hegel pojednává o mravnosti, přebírá z aristotelského modelu jeho základní jednotku, tj. rodinu. Mravní substance rodinného života se však rozkládá v systému potřeb novověké občanské společnosti – jejíž charakter výrazně připomíná charakter přirozeného stavu –, protože jsou v něm zpřetřhány tradiční společenské svazky a základní jednotkou se stává morální subjekt, kterému hrozí potenciální

<sup>142</sup> Norberto BOBBIO, „The Conceptual Model of Natural Law Theory“, in: *Thomas Hobbes and the Natural Law Tradition*, Chicago: University of Chicago Press 1993, s. 1–25.

<sup>143</sup> Největší slabinou RATHOVY knihy *Zweite Natur* je právě naprosté opominutí vlivu Aristotela na Hegelovu koncepci druhé přírody.

střet zájmů s ostatními subjekty. Obnovení mravní substance společnosti dochází až nastolením moderního právního státu.<sup>144</sup>

### III.2. Aristotelés

K Bobbiovu páru konceptuálních modelů se můžeme pokusit přiřadit dvě koncepce druhé přírody. Aristoteliskému modelu odpovídá zhruba Hegelova představa druhé přírody jako plně realizované lidské svobody ve státě.<sup>145</sup> Aristotelés sám termín druhá příroda nepoužívá.<sup>146</sup> To je pochopitelné, protože adjektivum druhý evokuje druhotnost, odvozenost, což jde proti duchu Aristotelova pojetí. Na začátku druhé knihy *Etiky Nikomachovy* Aristotelés prohlašuje mravní ctnost (*areté étiké*) za výsledek zvyku (*ethos*).<sup>147</sup> Mravní ctnosti nám nejsou vrozené, nýbrž je získáváme zvykem. Jsme totiž přirozeně uspořádáni k osvojování zvyků, ať už dobrých či špatných.<sup>148</sup> Zda jde o ty první či druhé, přitom nezávisí ani tak na nás, jako spíš na příkladech, kterým se vystavujeme: jsme-li vychováváni k tomu, nacházet libost ve špatnostech, je nám bráněno stát se ctnostnými, přičemž hlavní díl zodpovědnosti nesou zákonodárci a vychovatelé.<sup>149</sup> Mravní ctnost ale není pouze dobrý zvyk. Jde o stav (*hexis*) umožňující volbu, která je racionální v tom smyslu, že se shoduje s takovou, kterou by provedla zkušená, „soudná“ (*fronimos*) osoba,<sup>150</sup> jde o trvalou dispozici – získanou praktikováním uměření – která se realizuje v řešeních, která volíme.<sup>151</sup>

Jak už bylo řečeno, u Aristotela se termín druhá příroda nevyskytuje. Nicméně jeho chápání mravní ctnosti jako *hexis* získané zvykem je možné interpretovat jako nabývání jakési druhé přirozenosti.<sup>152</sup> Ctnostné z nás nedělá pouze znalost toho, co je dobré, ani to, že jednáme v souladu s touto znalostí,

<sup>144</sup> BOBBIO, „Conceptual Model“, s. 25, srov. HEGEL, *Základy filozofie práva*, 3. část.

<sup>145</sup> Důraz na svobodu přitom musíme vnímat jako Hegelův moderní vklad do jinak aristotelské struktury.

<sup>146</sup> Termín *hetera fysis* se objevuje v *Metafyzice* (A 6, 987b33), avšak v souvislosti s Platónovou teorií idejí a čísel. Viz RATH, *Zweite Natur*, s. 139–140.

<sup>147</sup> ARISTOTELÉS, *Etika Nikomachova*, překl. Antonín Kříž, Praha: Rezek 2009, s. 45–46 (*Eth. Nic.* II, 1103a15–b26).

<sup>148</sup> *Ibid.*, s. 45 (1103a15–26).

<sup>149</sup> *Ibid.*, s. 46 (1103b4–7); s. 48 (1104b10–14).

<sup>150</sup> *Ibid.*, s. 54 (1106b36–1107a2).

<sup>151</sup> *Ibid.*, s. 48 (1104b4–5).

<sup>152</sup> Srov. MCDOWELL, *Mind and World*, s. 84: „Pojetí [druhé přírody] je implicitně přítomné [*all but explicit*] v Aristotelově výkladu formování etického charakteru.“

aniž se přitom ztotožňujeme s takto vyjadřovaným postojem (tj. činíme tak z donucení, shodou okolností, či se nám to zrovna hodí). Ctnostnými jsme jen tehdy, jednáme-li úmyslně v souladu s tím, co je ctnostné, o vlastní vůli a konstantně.<sup>153</sup> Takto získaná druhá přirozenost pak není přírodou ve smyslu moderního chápání přírody jako slepého mechanismu, ale ve smyslu přirozenosti jako něčeho, co naplňuje (v tomto případě) lidský potenciál. O druhé přirozenosti zde můžeme mluvit pouze v tom smyslu, že jde o stav nabytý až časem, skrze výchovu a praxi.

Správnou druhou přirozenost však člověk může nabýt pouze ve správném společenství. To se naplno projeví, když si vybavíme Aristotelův známý popis lidské bytosti jako společenského zvířete, tedy zvířete, které je nejvíce doma v *polis*. V první knize *Politiky* Aristotelés prohlašuje, že *polis* je přirozeným *telos* ostatních společenských jednotek, které dosud popisoval (rodina, dědina), „neboť konečný stav vývoje každé jednotlivé věci nazýváme její přirozeností [*fyssis*]“.<sup>154</sup> *Polis*, na rozdíl od člověka, je soběstačným celkem; proto je člověk společenským zvířetem: musí se vztahovat k celku, aby realizoval svou přirozenost.<sup>155</sup>

### III.3. Hobbes

Druhá koncepce druhé přírody odpovídá Bobbiovu modelu teorie přirozeného práva v tom, že klade přirozený stav do protikladu vůči společenskému. Politické společenství chápané jako druhou přírodu si vytváří člověk první přírodě navzdory, nikoli v souladu s ní. S nástupem mechanistického chápání přírody v novověku se protiklad přírody a kultury začíná vnímat mnohem kategoričtěji jako protiklad říše ovládané neměnnými přírodními zákony a říše spravované lidským rozumem a vůlí, a dochází tak k frontálnímu útoku na aristotelický model vzniku politických útvarů. Tento frontální útok provedl Thomas Hobbes.

Hobbes se sám otevřeně vymezuje proti Aristotelově pojetí lidské podstaty jako plně uzpůsobené k

---

<sup>153</sup> ARISTOTELÉS, *Etika Nikomachova*, s. 50–51 (*Eth. Nic.* II, 1105a14–b20).

<sup>154</sup> ARISTOTELÉS, *Politika I*, zrcadlové vyd., překl. Milan Mráz, Praha: OIKOYMENH 1999, s. 51 (*Pol. I*, 1252b33–35).

<sup>155</sup> *Ibid.*, s. 49–55 (1252a24–1253b23).

životu v obci. V *O obci* přímo napadá toto pojetí, které je podle něj povrchní. Lidé nezakládají společenství z přirozeného tíhnutí k utváření společenských vazeb, ale pro více méně nahodilé důvody, které vždy spadají do jedné ze dvou množin: lidé se sdružují buď kvůli strachu ze strádání, kterého se společnými silami snáze mohou zbavit, nebo kvůli touze získat slávu a uznání druhých. Člověk tedy vyhledává společnost pro výhody, které mu z toho plynou, nikoli z přirozené potřeby být mezi sobě bližními.<sup>156</sup> Tím se však naprosto obrací aristotelovské schéma. V něm jsou tvory, jejichž přirozeností není vytvářet společenství, bojechtivými a nebezpečnými živočichy, protože jsou „jako osamělý kamínek ve hře“.<sup>157</sup> Člověk není takovým tvorem, liší se však i od stádních zvířat v tom, že disponuje jazykem, který mu umožňuje diskutovat s ostatními nadanými řečí o tom, co je dobré, prospěšné a spravedlivé. Jedině lidské společenství se tak může stát spravedlivou, rozumně spravovanou obcí.<sup>158</sup> Pro Hobbesa je ale přirozený stav člověka nikoli stav občana státu s dobrými zákony a mravy, nýbrž stav války všech proti všem, který v aristotelském schématu panuje pouze mezi divokými zvířaty. Tento stav války přitom netrvá z toho důvodu, že by člověk ve svém přirozeném stavu byl příliš podobný divokému zvířeti. Je to naopak jeho schopnost komunikace s ostatními lidmi, která je pramenem lidských útrap v přirozeném stavu. Hobbes tedy dospívá přesně k opačnému závěru než Aristotelés.<sup>159</sup>

Vysvětlit pomocí pojmu druhé přírody Hobbesův rozchod s aristotelským chápáním lidské společenské přirozenosti se nedávno pokusil irský filozof Philip Pettit.<sup>160</sup> Pettit nabízí novou interpretaci Hobbesovy materialistické filozofie, v níž se vše točí okolo konstitutivní role jazyka. Podle Pettita je Hobbes prvním filozofem, který formuluje názor, že jazyk není jen vnějším projevem myšlení, ale že myšlení (chápané jako racionální rozvažování) vůbec umožňuje. Hobbesovo odmítnutí

---

<sup>156</sup> Thomas HOBBS, *On the Citizen* (1642), Cambridge: Cambridge University Press 1998, I, 2, s. 21–25.

<sup>157</sup> ARISTOTELÉS, *Politika I*, s. 51 (*Pol. I*, 1253a6–7).

<sup>158</sup> *Ibid.*, s. 51–52 (1253a7–19).

<sup>159</sup> Srov. výše rozebíranou pasáž z *Politiky* (1253a) s Thomas HOBBS, *Leviathan aneb látka, forma a moc státu církevního a politického* (1651), Praha: OIKOYMENH 2009, XVII, 6–12, s. 117–120.

<sup>160</sup> Philip PETTIT, *Made with Words. Hobbes on Language, Mind, and Politics*, Princeton, NJ: Princeton University Press 2008, 7. kap. „The State of Second, Worded Nature“, s. 98–114. Jak jsme viděli výše, termín „druhá příroda“ v souvislosti s Hobbesem použil již HABERMAS, „Die klassische Lehre“, s. 73.

Descartesova dualismu ho vedlo k nutnosti podat naturalistické monistické vysvětlení zrodu specificky lidské schopnosti racionálního uvažování. Hobbes podle Pettita přistupuje k radikálnímu kroku: tato schopnost je podle něj umožněna jazykem, který je sám historickým vynálezem.<sup>161</sup> Člověk sdílí se zvířaty přírodní mysl (*natural mind*), která je však partikularistická, pasivní, neschopná podržet na delší dobu obsahy smyslové zkušenosti a tudíž ani jakékoli klasifikace. Aktivní, klasifikační potenciál mysli rozvíjí až vynález slov a jmen, ke kterému žene lidi jejich vrozená zvědavost. Pettit ve svém výkladu staví Hobbese na počátek moderní filozofie jazyka, která vnímá v jazyku formativní zdroj myšlení a jejíž zásadní kapitoly později budou psát Rousseau, Herder a raní romantici.<sup>162</sup>

Pettit staví do kontrastu nejen Hobbesovo pojetí přirozeného stavu vůči Aristotelovu, ale i Hobbesovo pojetí vůči pozdějšímu Rousseauovu. Zatímco Rousseau identifikuje v *Rozpravě o původu nerovnosti* přirozený stav s tím, co bychom mohli nazvat první přírodou, Hobbesovo chápání přirozeného stavu člověka ho lokalizuje již v přírodě druhé.<sup>163</sup> Přirozený stav člověka je u Hobbese stavem *po* vynalezení řeči. Dar řeči, který je i darem schopnosti používat rozum, je však darem danajským, protože vede k schopnosti rozpoznávat příčiny budoucích událostí a tedy i k obavám o budoucnost. Vede také k schopnosti srovnávat svou situaci se situací ostatních a ke snaze vypracovat si co nejlepší postavení a získat moc a úctu. Výsledkem je stav války všech se všemi.<sup>164</sup> U Hobbese tedy to, co bychom mohli nazvat druhou přírodou, není totožné s uzavřením společenské smlouvy, jak by se nabízelo, kdybychom identifikovali druhou přírodu s pólem občanské společnosti v Bobbiově modelu teorie přirozeného práva. Společenská smlouva je naopak cestou ven ze stavu, do kterého se lidstvo získáním druhé přirozenosti dostalo. V Hobbesově pojetí, jak známo, to obnáší převedení veškeré moci

---

<sup>161</sup> Pettit podpírá svou argumentaci zvláště dvěma místy v *Leviathanu*, totiž III, 11 a IV, 1, kde Hobbes explicitně označuje řeč za vynález, za zdroj schopnosti pamatovat si, plánovat a klasifikovat. Viz PETTIT, *Made with Words*, 2. kapitola, *passim*. Je příznačné, že Pettit upozaduje Hobbesovo vlastní vysvětlení, že „prvním tvůrcem řeči byl sám Bůh“ (IV, 1, s. 24), protože obecně zastává názor, že Hobbes byl ateistou, který používal teologické argumenty pouze jako rétorické nástroje k přesvědčení svých křesťanských čtenářů. Viz *ibid.*, s. 165, pozn. 6. O Hobbesově vztahu k náboženství viz Patricia SPRINGBORG, „Hobbes on Religion“, in: Tom SORELL (ed.), *The Cambridge Companion to Hobbes*, Cambridge: Cambridge University Press 1996, s. 346–380.

<sup>162</sup> PETTIT, *Made with Words*, s. 30.

<sup>163</sup> *Ibid.*, s. 98.

<sup>164</sup> Viz HOBBS, *Leviathan*, XIII, s. 87–91; PETTIT, *Made with Words*, 6. kap, s. 84–97.

na absolutního suveréna.

V Pettitově interpretaci se u Hobbesa setkáváme se třemi a nikoli dvěma fázemi, jak by mělo odpovídat Bobbiovu modelu, který zná jen přirozený a společenský stav. Stav „přírodní myslí“ je stavem, který sdílí lidé s ostatními zvířaty; stav „druhé přírody“ je stavem po vynalezení řeči; stav po uzavření společenské smlouvy je stavem, který neutralizuje nebezpečí vyplývající z lidské druhé přirozenosti. Když Rousseau vyčítá v druhé *Rozpravě* Hobbesovi, že divochovi připisuje touhy, které vznikají teprve společenským stykem, jde tedy vlastně o nedorozumění.<sup>165</sup> Společenský styk, chápeme-li ho především jako styk založený na jazykových dispozicích aktérů, by se Hobbes nebránil zahrnout do své koncepce přirozeného stavu (jako lidské druhé přírody), zatímco přirozený stav u Rousseaua se překrývá s Hobbesovou první přírodou.

#### III.4. Rousseau

Podle Pettita Rousseau nerozlišuje mezi první přírodou a přirozeným stavem člověka. Zdálo by se tedy, že Rousseauova pozice věrněji odpovídá Bobbiově dichotomii přirozený stav – občanská společnost než Hobbesova. Jenomže Bobbio tvrdí pravý opak. Podle něj můžeme u Rousseaua nalézt kontury triadického schématu příznačného pro Hegela: přirozený stav jako věk nevinnosti; občanský stav, který nese prvky Hobbesova přirozeného stavu; stav nastolený společenskou smlouvou. Podle Bobbia Rousseau vyčítá Hobbesovi, že identifikoval stav války všech proti všem jako výchozí bod, zatímco jde o pozdější vývojové stadium, které má být negováno politickým uspořádáním.<sup>166</sup> Na této interpretaci je však podivné, že Bobbio Rousseauovi připisuje názor, že uzavření společenské smlouvy je překonáním občanského stavu (který má odpovídat Hobbesovu stavu přirozenému), což jde přímo proti literě, ale i duchu *Společenské smlouvy* i ostatních Rousseauových politických spisů.

Ve *Společenské smlouvě* totiž Rousseau explicitně identifikuje přechod od přirozeného k

---

<sup>165</sup> Jean-Jacques ROUSSEAU, *O původu nerovnosti mezi lidmi* (1755), in: *Rozpravy*, Praha: Svoboda 1978, s. 77. Srov. PETTIT, *Made with Words*, s. 98.

<sup>166</sup> BOBBIO, „Conceptual Model“, s. 4–5.

občanskému stavu s uzavřením společenské smlouvy.<sup>167</sup> Základem společenské smlouvy je článek, kterým se budoucí občané zbavují všech svých přirozených nároků a práv: „Každý člen společnosti dává svou osobu a všechna svá práva ve prospěch celého společenství, neboť dává-li se každý cele, je podmínka pro všechny stejná, a je-li podmínka pro všechny stejná, nemá nikdo zájem na tom, aby ji učinil tíživější než ostatní.“<sup>168</sup> Tento článek stvrzuje přechod od přirozeného stavu, v němž je člověk podle Rousseaua soběstačný a stará se především sám o sebe.<sup>169</sup> Teprve nutné zlo přírodní nevládnosti přinutí člověka, aby se vzdal své autonomie a hledal ochranu ve společenství. Je to nezvratný krok, kterým se člověk odstříhne od drsného, ale přesto záviděníhodného stavu naprosté autonomie a autarkie. Nejde tedy v žádném případě o překonání občanského stavu.

Bobbio navíc zcela opomíjí, že u Rousseaua společenský styk, nastolený aktem uzavření společenské smlouvy, vede v důsledku k sociálním patologiím, k jevům jako je závist, sobectví, pokrytectví, přetvářka. Je to tento stav, který Rousseau ztotožňuje s Hobbesovým přirozeným stavem (války všech proti všem). Úcta k sobě (*amour de soi*) se zvrhává společenským stykem v sebelásku (*amour-propre*), ve snahu vyniknout před ostatními a v důsledku tedy v závislost na mínění ostatních.

Tato pesimistická interpretace civilizace, kterou prezentuje Rousseau ve dvou *Rozpravách*, ve *Společenské smlouvě* ustupuje do pozadí; společenský stav je naopak chválen jako stav, ve kterém člověk vyměňuje přirozenou svobodu založenou na uspokojování okamžitých smyslových potřeb a omezenou pouze fyzickými dispozicemi člověka-divocha za občanskou svobodu omezenou obecnou vůlí, která jediná umožňuje plně realizovat mravní svobodu jedince spočívající v tom, že člověk je poslušen zákona, který si sám uložil.<sup>170</sup> Každé politické zřízení je tedy násilím na přírodě, z které člověka vytrhuje. Tím, že se každý jedinec vzdává cele svých práv ve prospěch obecné vůle, vytváří se podmínky pro rovnost všech se všemi, a to i navzdory přirozené nerovnosti existující mezi lidmi.<sup>171</sup>

<sup>167</sup> Jean-Jacques ROUSSEAU, *O společenské smlouvě, neboli o zásadách státního práva* (1762), I, 8, in: *Rozpravy*, s. 218–219.

<sup>168</sup> *Ibid.*, I, 6, s. 213–215.

<sup>169</sup> Viz *ibid.*, I, 2, s. 203–205, a také *O původu nerovnosti*, in: *Rozpravy*, s. 58–86.

<sup>170</sup> ROUSSEAU, *O společenské smlouvě*, I, 8, s. 218–219.

<sup>171</sup> *Ibid.*, I, 9, s. 219–221.



Společenská smlouva vytváří možnost politiky, totiž obecnou vůli, ale Rousseau cítí, že je ještě potřeba jeden ústavodárný čin, kterým obecná vůle získá svůj nezaměnitelný mravní charakter. Podle Rousseaua tento čin může vykonat pouze výjimečný jedinec, moudrý člověk, který se dokáže povznést nad osobní zájmy a vidět, co je dobré pro celek. Nesmí proto disponovat mocí nad lidmi, aby ho to nesvádělo k posílení vlastního postavení. On formuje mravy, které se stávají ustanovujícími zákony umožňujícími zákonodárnou moc suveréna.<sup>172</sup> Nastoluje zřízení, ve kterém je přirozená svoboda, ale i přirozená nerovnost lidí co nejvíce potlačena, ve kterém se zároveň zračí duch obecné vůle. Tento duch obecné vůle je zákonodárcem minimálně částečně vytvářen, protože je jeho úkolem naplnit společenskou smlouvu a vytvořit odnětím všeho přirozeného druhou přirozenost národa:

[Zákonodárce m]á být schopný změnit lidskou přirozenost, zdokonalit ji, nahradit fyzickou a nezávislou existenci, kterou jsme všichni dostali od přírody, existenci dílčí a mravní. Je třeba, aby člověku odňal jeho vlastní síly a nahradil je silami, jež jsou mu cizí a jichž nemůže užívat bez pomoci jiného. [...] Můžeme tedy říci, že zákonodárství je na nejvyšším dosažitelném bodě dokonalosti tehdy, není-li žádný občan ničím, nemůže-li nic, leda skrze druhé.<sup>173</sup>

Ve *Společenské smlouvě* nám Rousseau vykresluje zákonodárce jako toho, kdo vytváří nejen ústavu, ale s ní i morální klima, naši novou, druhou přirozenost. I u Rousseaua tedy nacházíme triadické schéma. Přirozený stav je nahrazen stavem občanským, kterému je pak dodána substance zákonodárcem. Stále však platí, že občanský stav nelze ztotožnit s Hobbesovým přirozeným stavem, protože Rousseau ho klade až za uzavření společenské smlouvy. Je potenciálem pro formování morální atmosféry republikánských ctností.<sup>174</sup> Okamžik přijetí zákoníku je politickým vrcholem státu: obecná vůle nachází svůj výraz; zákon a obecné mravy jedno jsou.

Pro Hobbese je druhá přirozenost, kterou člověk získává osvojením jazyka, daleka aristotelské

<sup>172</sup> *Ibid.*, II, 12, s. 250–251. K roli zákonodárce v Rousseauově politickém myšlení viz stále relevantní Judith SHKLAR, *Men and Citizens. A Study of Rousseau's Social Theory*, Cambridge: Cambridge University Press 1969, s. 165–197.

<sup>173</sup> ROUSSEAU, *O společenské smlouvě*, II, 7, s. 237.

<sup>174</sup> *Ibid.*, II, 6, s. 233: „Společenskou smlouvu jsme dali státnímu tělesu bytí a život. Ted' jde o to, abychom mu zákonodárstvím dali pohyb a vůli, neboť původní akt, jimž se toto těleso tvoří a sjednocuje, mu neurčuje, co má činit, aby se zachovalo.“

mravní druhé přirozenosti získané výchovou ve spravedlivém státě. Úkolem nastolení státní moci je naopak potlačit rozvratné důsledky druhé přirozenosti (přirozeného stavu). Naopak Rousseau v čirém formálním aktu vzdání se práv ve prospěch celku vidí pouze uspokojení formálních nároků nastolení druhé přírody. Aby se druhá příroda občanského stavu stala pro každého občana skutečným novým domovem, musí se s ní plně mravně identifikovat. Tuto mravní substanci dodává politickému společenství zákonodárce. Schématicky vyjádřeno:

Hobbes	Rousseau
„Přírodní mysl“ (první příroda/přirozenost)	Přirozený stav (první příroda/přirozenost)
Přirozený stav (druhá přirozenost)	Občanský stav (druhá příroda)
Stát (druhá příroda) => druhá příroda <sub>2</sub>	Stát (druhá přirozenost) => druhá příroda <sub>1</sub>

V tomto grafu využívám dvou dřívějších rozlišení. Na konci části II.2. jsem poukázal na možnost, jakou nám dává čeština, totiž rozlišovat mezi přirozeností (jako vnitřním stavem) a přírodou (jako vnějším prostředím). Přirozený stav u Hobbese je přesněji charakterizovat jako stav druhé přirozenosti, protože jde o změnu v přirozenosti člověka jako druhu (skrze vynález jazyka), zatímco teprve stát dodává této nové přirozenosti adekvátní okolí, institucionální druhou přírodu. Občanský stav u Rousseaua je naopak stavem druhé přírody tedy sociálního prostředí, ve kterém mohou občané plně realizovat svou vůli. Té ale zatím chybí obsah, který je dodán Zákonodárcem v podobě ústavy. Teprve pak získávají občané druhou přirozenost, sdílený mravní charakter. Na konci části II.4. jsem zavedl rozdíl mezi sociálním jako druhou přírodou<sub>1</sub>, tedy adekvátním domovem pro člověka a jeho získanou druhou přirozenost, a druhou přírodou<sub>2</sub> jako odcizeným prostředím, které slouží k vnější kontrole jeho druhé přirozenosti. Zatímco pro Rousseaua je pouze formální uzavření společenské smlouvy nedostatečným krokem k plné identifikaci občanů se státem, pro Hobbese je právě zákonné omezení neblahého přirozeného stavu hlavním úkolem státního zřízení. Rousseauovi naopak ve *Společenské smlouvě*, ale i v *Dopisu d'Alembertovi*, slouží představa zákona vyjadřujícího mravy společnosti jako politický vrchol, od kterého vede cesta jen z kopce, k stavu, který se v mnohém podobá Hobbesovu

přirozenému stavu (Rousseau tedy postupuje opačně, než jak tvrdí Bobbio).

### III.5. Hegel

Podobně jako je tomu v případě obou *Rozprav a Společenské smlouvy*, Rousseau klade v *Dopise d'Alembertovi* důraz na sociální transparentnost, bezprostřední identifikaci občanů s právním systémem.<sup>175</sup> Moment sociální transparentnosti dosahuje společnost, ve které jsou zákony zároveň výrazem obecné vůle, ve které obecná shoda není výsledkem diskurzivní praxe (o jejíž možnosti již pochyboval Hobbes), ale daleko spíše výrazem jednoty srdcí. Tento ideální stav, který Rousseau ve *Společenské smlouvě* umisťuje do okamžiku přijetí ústavy z rukou zákonodárce, slouží ovšem také jako měřítko neodvratitelného společenského úpadku. Podle Rousseaua život ve společnosti korumpuje mezilidské vztahy a žádnými nařízeními není možné obnovit či vylepšit mravy. Je možné pouze zpomalovat postupný úpadek.

Rousseauova obava, že zákony ztratí svou expresivní hodnotu, přestanou být výrazem kolektivní *druhé přirozenosti* a stanou se pouze formální, abstraktní, petrifikovanou *druhou přírodou*<sub>2</sub>, je výrazem specificky moderní úzkosti. Na jednu stranu je druhá příroda světem mravů, který umožňuje lidem žít společně v relativní symbióze (ideálním horizontem je zde druhá příroda<sub>1</sub>), na druhou stranu nutnost, s jakou se svět mravů prosazuje proti subjektivní vůli nárokuje si sebe-realizaci, vybízí k přirovnání společnosti k novověkému mechanistickému pojetí přírody: společenské normy jako kvazi-přírodní zákony zbavené jakékoli přímé návaznosti na individuální lidské touhy a přání (druhá příroda<sub>2</sub>). Společenský zvyk představuje vnější omezení, slepě vykonávanou normu, nad níž máme jen omezenou kontrolu.

Ambivalentní povaze druhé přírody dal explicitní výraz Hegel, který chápal, že nabývání zvyku může být jak osvobozujícím, tak omezujícím procesem: Zvyky nám umožňují oprostít pozornost od probíhající interakce s prostředím, na druhou stranu předurčují a omezují do značné míry naše jednání.

---

<sup>175</sup> Jean-Jacques ROUSSEAU, *Dopis d'Alembertovi* (1758), Praha: AMU – Kant 2008, s. 94–102.

V části „Antropologie“ své *Encyklopedie* Hegel píše, že byl zvyk „právem nazván druhou přirozeností, – přirozeností, neboť je bezprostředním bytím duše, – druhou, neboť je bezprostředností kladenou duší, představováním a propracováním tělesnosti.“<sup>176</sup> Duše (*Seele*) je v Hegelově systému „spánkem ducha“, modem duchovnosti, která prostupuje tělo („uskutečňuje se v těle“) každého lidského jedince. Její působení je zjevné v získávání návyku. Skrze zvyk, jenž se (stejně jako u Aristotela) nabývá opakováním a praxí, duše ovládla natolik partikulární tělesné počítky, že se v nich svobodně pohybuje, aniž by se v nich naprosto ztrácela, nebo je naopak vědomě reflektovala: tyto počítky tvoří pozadí pro to, co zrovna duše intenduje. Osvobození duše skrze zvyk je však rozporuplné. Duše se odpoutává od nutnosti věnovat se každému podnětu mechanizací tělesných reakcí a vytěsněním výsledného mechanismu do pozadí v podobě zvyku. Ale tím, jak se zvyk stává druhou přirozeností duše, omezuje zároveň její svobodu. To se stane zjevným omezením jedině tehdy, když zvyk stojí v protikladu k záměrům mysli. Avšak beze zvyku by neexistoval žádný duchovní život, protože pouze díky němu se dokáže duše odpoutat od bezprostředních pocitů. Opakování, které se stává druhou přirozeností duše, jí umožňuje rozlišovat mezi výskyty zvyku a nahodilými událostmi. To tvoří „univerzální“ stránku zvyku. Tato univerzálnost je přitom pouze abstraktní, protože zvyk je v důsledku prožitý pouze jako vnější jev, nikoli jako konkrétní projev sebe-určujícího ducha. Je pocíťován jako nutný, ačkoli vznikl aktivitou duše.<sup>177</sup>

Přivýkání jako činnost klíčová pro svobodu se vyskytuje také v objektivní fázi vývoje ducha, když Hegel mluví o mravnosti (*Sittlichkeit*). Tam není cílem internalizovat vnější první přírodu skrze zvyk, ale cítit se doma ve světě společenských norem. Proto Hegel definuje pojem mravu (*Sitte*) jako zvyk mravnosti (*die Gewohnheit des Sittlichen*).<sup>178</sup> Mrav má všechny aspekty zvyku: je získán praxí

<sup>176</sup> G. W. F. HEGEL, *Encyklopädie der philosophischen Wissenschaften III* (1830), in: HEGEL-INSTITUT (ed.), *Werke*, CD-ROM, Berlín: Talpa 2000, §410.

<sup>177</sup> Tento odstavec shrnuje §410 z HEGEL, *Encyklopädie III*. Srov. Bernard BOURGEOIS, „Les deux âmes. De la nature à l'esprit“, in: *Hegel. Les actes de l'esprit*, Paříž: Vrin 2001, s. 11–29; David FORMAN, „Second Nature and Spirit. Hegel on the Role of Habit in the Appearance of Perceptual Consciousness“, *Southern Journal of Philosophy*, roč. 48, 2010, č. 4, s. 325–352; Simon LUMSDEN, „Habit, *Sittlichkeit* and Second Nature“, *Critical Horizons*, roč. 13, 2012, č. 2, s. 221–228.

<sup>178</sup> HEGEL, *Filosofie práva*, §151.

(výchovou) a opakovaním a osvobozuje subjektivitu od nahodilosti. Je tu ale jeden zásadní rozdíl. Jak jsme viděli výše, internalizace vnější přírody není dokonalá, zvyk může být pocíťován jako vnější omezující příroda. Mrav se ale nepocíťuje jako by byl *pouhou* vnější druhou přírodou, ale dosahuje značné harmonizace subjektivní vůle se zákony a společenskými normami. Antropologie subjektivního ducha, ve které Hegel nastiňuje dialektiku zvyku, je na rovině objektivního ducha překonána v podobě jakési „politické antropologie“.<sup>179</sup> Občané Hegelova ideálního moderního státu nepocíťují mravy jako vnější omezení, ale přijímají je jako výrazy své vůle. Tento charakter moderní mravnosti, totiž že překonává omezující charakter zvyku, vychází z Hegelova přesvědčení, že se v moderním státě může uskutečnit rousseauovský ideál sociální svobody.<sup>180</sup> Zatímco v antické *polis* občané plnili své povinnosti jakoby intuitivně, moderní občané jsou plně svobodní pouze do té míry, do jaké jednájí ve shodě se svou svobodnou vůlí. Moderní druhá přirozenost se tedy musí lišit od té antické.<sup>181</sup> Moderní subjektivita musí shledat normy, které internalizovala do podoby zvyku, ve shodě se svou svobodnou vůlí. Napětí mezi navyklým uplatňováním občanských povinností a požadavkem moderní morální subjektivity následovat pouze ta pravidla, která mají zdroj v její vlastní rozumové úvaze, pro Hegela nevyvstává, protože toto uplatňování je sdíleným mravem obecně uznávaným za racionální:

Důraz, který Hegel klade na zvyk, má podtrhnout to, jak jsou sociálně svobodná individua motivačně konstituovaná – že jsou jejich touhy, dispozice a hodnoty formovány (*gebildet*) jejich výchovou, takže jejich sociální participace je do značné míry spontánní, neboli „připadá jim přirozená“ – nemá potvrdit nekompatibilitnost mezi rozumovou reflexí a svobodným, neodcizeným členstvím ve společnosti.<sup>182</sup>

<sup>179</sup> Viz Rüdiger BUBNER, „Hegels politische Anthropologie“, in: *Innovationen des Idealismus*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1995, s. 72–85.

<sup>180</sup> Vysoká očekávání od moderní společnosti, která z toho plynou, jsou dobře známá. Na levohegeliánskou kritiku těchto očekávání jsme již narazili u Maxe Horkheimera v první kapitole, viz též např. klasické zhodnocení těchto očekávání v Shlomo AVINERI, *Hegel's Theory of the Modern State*, Cambridge: Cambridge University Press 1972.

<sup>181</sup> „Aténský občan vykonával jakoby instinktivně [*gleichsam aus Instinkt*] to, co mu příslušelo; reflektují-li ale o předmětu svého jednání, musím nabýt takového vědomí, že se má vůle uskutečnila [*so muß ich das Bewußtsein haben, daß mein Wille hinzugekommen sei*]. Mravnost ale je povinnost, substanciální právo, druhá příroda, jak byla správně pojmenována, neboť první přirozenost člověka je jeho bezprostřední, zvířecí existence.“ G. W. F. HEGEL, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* (1837), in: HEGEL-INSTITUT, *Werke*, s. 71.

<sup>182</sup> Frederick NEUHOUSER, *Foundations of Hegel's Social Theory. Actualizing Freedom*, Cambridge, MA: Harvard University Press 2000, s. 112.

Řečeno jednoduše, pokud něco vykonáváme ze zvyku, neznamena to nutně, že kdyby se nás někdo zeptal, nebyli bychom schopni podat racionální vysvětlení svého jednání. V racionálním právním státě se normy a zvyky legitimizují svobodným myšlením, které v nich nachází racionální jádro, tedy nachází v něm samo sebe.<sup>183</sup> Na jednu stranu tato legitimizace není ničím předem daným: kritická reflexe může odhalit vládnoucí druhou přírodu jako neodpovídající racionálním nárokům. Na druhou stranu objektivní podmínky musí být uzpůsobené tomu, aby zde existovala možnost uspokojení racionálních nároků.<sup>184</sup> To také znamená, že sociální druhá příroda si zachovává stále aspekt své odlišnosti od subjektivní vůle. Je *přírodou*, tedy je vždy něčím odlišným od činného vědomí. Překonání omezující povahy zvyku na rovině objektivního ducha tedy není úplné, protože v mravech stále ještě přetrvává element přírodnosti.<sup>185</sup>

Viděli jsme, že Hegel dědí od Aristotela chápání lidské přirozenosti jako něčeho, co se plně realizuje ve společenském sebe-udržujícím celku. Pro Aristotela byla *polis* jediným místem, kde se mohl člověk stát ctnostným, zatímco pro Hegela moderní stát vytváří podmínky pro plné praktikování svobody. Hegel uvažuje o uskutečňování svobody jako moderní druhé přirozenosti v pojmech překonávání externality přírody, což předpokládá takové chápání přírody, které bylo Aristotelovi cizí.<sup>186</sup> Avšak dvojznačnost druhé přirozenosti na úrovni kultivace tělesných reakcí duše (schopnost zvyku omezovat i osvobozovat) je na rovině objektivního ducha redukována ve prospěch uskutečňování ducha skrze společenské instituce moderního státu. Mrav nemá otupující důsledky jednoduššího zvyku, protože má racionální jádro: svobodné myšlení v něm dokáže vidět racionální motivaci svého jednání.

<sup>183</sup> BUBNER, „Hegels Politische Anthropologie“, s. 80–81.

<sup>184</sup> LUMSDEN, „Habit, *Sittlichkeit*“, s. 240.

<sup>185</sup> Teprve v rovině absolutního ducha dochází k naprostému překonání přírody.

<sup>186</sup> „Hegel [...] redukoval celou přírodu, od té vnější po tu vnitřní, na jednotnou říši vnějškovosti; nastolil protiklad mezi přírodou a duchem, který bychom marně hledali u Aristotela, a připsal vnějškovosti roli jednoho momentu na cestě ducha zpět k sobě.“ FERRARIN, *Hegel and Aristotle*, s. 224, viz též BOURGEOIS, „Les deux âmes“, s. 11. Srov. „hegeliánskou“ kritiku Roberta Pippina adresovanou podle něj příliš „aristotelské“ koncepci druhé přírody Johna McDowella: „A zatímco Aristotelův hýlemorfismus by nám mohl pomoci nahlédnout, jak bychom se mohli obecně vyhnout dualismu (duše prostě je tělo v provozu), nevidím důvod, proč se s tím nespokojit a nepřijímat již výklad Stagiry (ani nikoho jiného) o druhově specifických a předurčených formách uskutečňování přirozenosti (malá města, patriarchát, otroci od přírody, pomalá chůze, hluboký hlas, apod).“ PIPPIN, „Leaving Nature Behind“, s. 69.

Tato hegelíánská perspektiva čelí několika standardním kritikám. Je tu naturalistický poukaz na možnost, že reflektující povaha moderní subjektivity může vést nikoli k odhalování racionálního založení sociálních norem, ale k zjištění, že epistemická hodnota těchto norem je nulová: Může se ukázat, že celá sféra sociální není řízená žádnými racionálními principy, ale naopak je a vždy byla jen snůškou předsudků, sebeklamů a projekcí, *a že tomu nemůže ani být jinak*. Normativní poznání se pak začne podobat daleko spíše víře v magii než solidnímu poznání, jaké poskytují prostředky vědy. Jedním z důsledků pak může být, že získání vhledu do iluzorní povahy sociálních dispozic povede k znejistění samotné podstaty fungování společnosti.<sup>187</sup>

V předchozí kapitole jsem nastínil, jak se normativismus může bránit takové naturalistické kritice. Další standardní kritiku však představuje „materialistická“ kritika Marxe, s níž jsme se setkali u Horkheimera a jež poukazovala na čistě spekulativní povahu překonání rozporů, které na rovině materiálních vztahů společnosti nadále přetrvávají.<sup>188</sup> Další kritika, kterou lze do jisté míry vnímat jako variantu té předešlé a kterou najdeme v zárodku již u Rousseaua, spočívá ve zpochybnění ukotvení svobody moderního individua v institucích moderního buržoazního státu na základě přesvědčení, že nastolení moderní individualistické morálky soustředěné na uspokojování potřeby subjektivní autonomie vedlo k takovému odloučení subjektu od jeho okolí, že se mravy a zákony nemohou nejevit jako beznadějně vnější a tíživé; sebe hlubší rozjímání nad racionalitou institucí nevyvede subjekt z jeho odcizenosti vůči nim. Z toho plyne, že „svobodné myšlení“ nedokáže učinit člověka doma ve světě. Toto údajné selhání osvícenského racionalismu a projektu odkouzlení vyvolává dvě melancholické (protože na praktickou politickou změnu rezignující) reakce postulující alternativní vize „smíření“ člověka se sociální realitou. První reakcí je přimknutí se k volání po duchovní obrodě, „nové mytologii“ (romantika), ke kvaziteologické vizi metafyzické revoluce, která rekonfiguruje sociální realitu a vysvobodí subjektivitu ze sevření ocelové klece, jakou je moderní společenská realita (Walter

---

<sup>187</sup> To je obava Bernarda Williamse, jak ji prezentuji v sekci II.2. výše.

<sup>188</sup> Viz sekci I.2. a též např. Shlomo AVINERI, *The Social and Political Thought of Karl Marx*, Cambridge: Cambridge University Press 1968, kap. 1.

Benjamin, raný György Lukács). Druhou reakcí je ztotožnění sféry estetická s místem nediskurzivního smíření, které v sobě obsahuje prostředek i příslib dovršení osvícenství.<sup>189</sup>

Tato druhá reakce připisuje instituci umění specifickou roli v společenské kritice. Umění jako kulturní prostředník estetické zkušenosti se stává prostředkem příslibu smíření a tím pádem i kritiky sociálně nesmířené přítomnosti. Připsání takové role umění vyplývá z výše zmíněné melancholické reakce na údajné selhání projektu osvícenství. Umění tím připadá zásadní funkce nástroje sociálního poznání: předkládá normativní horizont, ve kterém se sociální realita vyjevuje jako nesmířená. Tato koncepce se stala jedním z nejvlivnějších způsobů uvažování o umění v kritické sociální filozofii. Takové vnímání umění coby nástroje sociální kritiky se zrodilo v rámci sociálně-filozofické tradice nastíněné v této kapitole a protože je ústředním tématem této práce otázka statusu umění jako aparátu sociálního poznání, bude dobré blíže prozkoumat způsob, jakým takové vnímání umění souvisí s touto tradicí.

---

<sup>189</sup> Viz Rüdiger BUBNER, „Rousseau, Hegel und die Dialektik der Aufklärung“, in: *Innovationen des Idealismus*, s. 107–108. Bubner přidává ještě třetí reakci, totiž Habermasův obrat ke komunikativní racionalitě a diskurzivní etice, ale tato reakce není melancholická, daleko spíše je reakcí na tuto melancholii nabízející praktické řešení krize osvícenské racionality.



## **DRUHÁ ČÁST: DRUHÁ PŘÍRODA A FILOZOFIE UMĚNÍ**

### **IV. Rousseau a Kant: zdroje sociální filozofie umění**

#### **IV.1. Rousseauovská doktrína**

V jakém smyslu může – a může vůbec – umění přinášet vhled do povahy sociální reality? Na konci druhé a třetí kapitoly se vyskytla možnost, že by umění bylo vhodným prostředkem nahlédnutí normativního horizontu druhé přírody<sup>1</sup>. Vhodnost uměleckých prostředků má spočívat v tom, že se v estetickém prožitku umění manifestuje (dosažená či dosažitelná) harmonická zakotvenost individuální vůle v sociální. V této části prozkoumám intelektuální zdroje takového vztahu mezi uměním a druhou přírodou.

Problém s Hobbesovým programem legitimizace absolutní moci spočíval v tom, že se sociální soudržnost zajišťovala čistě formálně, politickým diktátem. Rousseau na to reaguje zdůrazňováním potřeby jednoty srdcí, kterou má zajistit přijetí ústavy, jež dodává nově utvořené společnosti mravní substanci. Rousseau je však skeptický ohledně trvanlivosti sociální soudržnosti: společenský styk dříve nebo později povede ke zkaženosti mravů, kterou žádná právní reforma nedokáže odvrátit. Ta umí vyvinout pouze vnější tlak, který nedokáže opět naladit srdce na stejnou notu. Společenská druhá příroda, která by byla arbitrárně oktrojovaná (Hobbes), se nikdy nemůže stát podle Rousseaua sdílenou druhou přirozeností. V momentě, kdy se ve společnosti narušila rovnováha nastolená obecnou vůlí, jakékoli reformní prostředky budou narážet na stejný důvod, pro který Rousseau odmítá Hobbesův absolutismus: žádná právní reforma či zákonodárná iniciativa nepovede k vnitřní, mravní reformě všech členů společnosti.

Fakt, že mravy dodává společnosti mýtický zákonodárce, který není sám členem této společnosti, aby se zajistila jeho nestrannost, poukazuje na zvláštní element Rousseauovy koncepce. V první kapitole jsem vymezil sociální autonomii jako schopnost sociálního činitele racionálně se vztahovat k

sociální realitě: tedy vykazovat citlivost vůči vnějším důvodům, být schopen normativního poznání (hodnocení) a jednání. Tato sociální autonomie je závislá na sociální heteronomii, která vytváří podmínky pro její uplatnění. V Rousseauově světě ale každý projev sociální autonomie vedený v rámci sociální heteronomie hrozí potenciálně korozí sociální soudržnosti: zvýhodňováním partikulárních pozic, vytvářením zájmových frakcí, manipulací veřejného mínění apod. Jedinou zaručeně prospěšnou sociální autonomii dokáže vykazat pouze činitel, který je dané sociální realitě vnější, který nijak nepodléhá jejím normám, ale naopak je ustanovuje: Velký zákonodárce. Jeho autonomie je absolutní, protože stojí mimo sociální heteronomii, kterou teprve zakládá. Má v tomto ohledu plný vhled do povahy sociálna, které chce vytvořit. Společnosti imanentní, ale zároveň sociálně autonomní činitel může potenciálně vrazit klín distance do bezprostřednosti sdílené obecné vůle. Jeho sociální autonomie mu umožňuje hájit vlastní zájmy a vytvářet frakce, tedy v důsledku vést k rozkladu obecné vůle. Nikdy přitom nemůže vést k její obrodě, protože v rámci sociální heteronomie je na tento krok vždy již pozdě: bezprostřednost obecné vůle (sdílenou druhou přirozenost, druhou přírodu<sub>1</sub>) nelze vytvářet, tu lze pouze kvazimýtickým *fiat* založit zvnějšku.

Podle Rousseaua bezprostřední komunikaci srdcí ve společnosti zajišťuje vládnoucí obecná vůle; v momentě, kdy přestala vládnout, je již nemožné této komunikace dosáhnout. Sociální poznání, tedy hodnotící nahlédnutí sociálních vztahů, by v prvním případě muselo mít povahu afirmace vlády obecné vůle, v druhém případě by pak bylo zcela nekonzistentní. Tam, kde obecná vůle přestala vládnout, je jakákoli reforma, ke které by sociální poznání mohlo vybízet, neúčinná, protože narušenou obecnou vůli již v dané společnosti nelze nijak rekonstruovat: druhou přírodu<sub>1</sub> jako sociálně-heteronomní rámec nelze rekonstruovat zevnitř aktem vůle, který postrádá přirozenou bezprostřednost zvyku. Takový postoj je v příkrém protikladu k osvícenské představě reformy společnosti skrze vzdělávání a kultivaci.

Jeho odmítnutí je možné vyčíst z Rousseauova *Dopisu d'Alembertovi*, který je reakcí na adresátovo heslo o Ženevě v *Encyklopedii* (1758), v němž se hájí společenská prospěšnost v tomto městě zakázané instituce divadla. Rousseau tvrdí, že divadlo nemá žádný pozitivní vliv na obecné mravy. Jean le Rond

d'Alembert, spolu s Diderotem editor *Encyklopedie*, ve svém hesle (jednom z těch ve své době hojně diskutovaných) vyčítá ženevské republice, že nepovoluje zřízení divadla na svém území. Obava Ženevanů, že by divadelní představení rozšiřovala zálibu v líčení, marnivosti a uvolněné morálce je podle D'Alemberta lichá, protože tomu by šlo snadno předejít právní úpravou předepisující chování herců. D'Alembert, pod vlivem svého přítele Voltaira, který v té době pořádal v Ženevě soukromá divadelní představení, přisuzuje divadlu naopak schopnost rozvíjení vkusu, který by Ženevany vybavil vytříbenými city a jemností ducha, jež lze těžko získat jinak.<sup>1</sup> Podle Rousseaua by v ideální společnosti divadlo ani nemohlo vzniknout, protože je svou existencí přímo závislé na vládě veřejného mínění.<sup>2</sup> Hlavním zákonem divadla je totiž líbit se. Divadelní představení se tedy za každých okolností musí podřizovat vkusu obecnstva. Kdyby nakrásně chtěl dramatik poučit obecnstvo, v důsledku by pouze nudil, což by znamenalo umělecký neúspěch. Rousseauova nedůvěra ve společenskou užitečnost divadelní instituce souvisí s tím, že divadelní představení mu příkladně demonstruje neduhy, které spojuje s reprezentací, prostředkováním v opozici k transparentnosti a autenticitě. Herectví je totiž založené na předvádění a masce, herci jsou nuceni k citové exaltovanosti, protože civilní rozumné vystupování má daleko k zábavnosti. Tato exaltovanost nachází zalíbení u obecnstva, které se pak také chová teatrálně.

Rousseauova interpretace působí na první pohled zbytečně jednostranná, plochá, vlastně jen opakující církevní kritiku divadla jako prostředku mravní zkázy.<sup>3</sup> Například Denis Diderot, který sdílí Rousseauovu nechuť k teatrálnosti, přistupuje k problému výrazně sofistikovaněji, když místo odmítnutí instituce umění zkoumá techniky omezení teatrálnosti v umělecké reprezentaci.<sup>4</sup> Nabízí se

---

<sup>1</sup> Jean Le Rond D'ALEMBERT, „Genève“, in: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, sv. 7, Paříž 1757, s. 578. K dobovému kontextu viz Helena ROSENBLATT, *Rousseau and Geneva. From the First Discourse to the Social Contract, 1749–1762*, Cambridge: Cambridge University Press 1997, s. 219–227.

<sup>2</sup> ROUSSEAU, *Dopis d'Alembertovi*, s. 94. Pasáž o diktátu veřejného mínění viz *ibid.*, s. 95–102. Na tuto pasáž Rousseau odkazuje ve 4. knize, XVII. kapitole *Společenské smlouvy*. Viz také Jürgen HABERMAS, *Strukturální přeměna veřejnosti* (1962), Praha: Filosofia 2000, s. 165–183.

<sup>3</sup> Viz ROSENBLATT, *Rousseau and Geneva*, s. 220, 224.

<sup>4</sup> Odmítnutí teatrálnosti za prazdroj modernismu považuje Michael FRIED, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley: University of California Press 1980, např. s. 103–105. V jedné z příloh knihy se Fried věnuje Rousseauově *Dopisu d'Alembertovi* (s. 167–171), kde poznamenává příbuznost Rousseauova a Diderotova odporu k teatrálnosti.

proto interpretovat Rousseauovu kritiku divadla pouze jako projev klasického předmoderního myšlení v tradici Platónovy *Ústavy* či Augustinových *Význání*. To by ale znamenalo přehlížet právě ty aspekty *Dopisu*, které zapadají do Rousseauovy celkové sociálně-filozofické pozice nastíněné výše, ale také ty aspekty, které předjímají problémy, jež si vezme za své umělecký modernismus.<sup>5</sup> Ke konci *Dopisu* Rousseau dává do protikladu k divadlu veřejnou slavnost (*fête publique*), která se vyznačuje sociální transparentností, již v divadle nelze nalézt.<sup>6</sup> Při těchto slavnostech se nic *nepředvádí*, jde o autentické projevy kolektivního ducha:

Ale jaké budou vlastně náměty těchto podívaných [*spectacles*]? Co se bude ukazovat? Nic, chcete-li. Kdekoliv se shromáždí větší počet lidí, tam panuje i radost a štěstí. Zabodněte uprostřed náměstí kůl ozdobený květinami, svolajte tam lidi a máte slavnost. Udělejte to ještě lépe – zahrňte diváky do představení [*donnez les spectateurs en spectacle*]; učňte aktéry přímo z nich, zařídte to tak, aby se každý viděl a miloval v tom druhém, aby všichni byli lépe sjednoceni.<sup>7</sup>

Lidové zábavy, v nichž se nečiní rozdíl mezi aktéry a přihlížejícími, pomáhají k utužení sociální soudržnosti a k posilování lásky k vlasti. V těchto slavnostech se *nic* nepředvádí, pouze se spontánně dává průchod kolektivnímu duchu obce. Vyjadřuje-li veřejná slavnost ducha společenství, není na rozdíl od divadla oddalující reprezentací, je bytostnou přítomností, zpřítomněním tohoto ducha. Veřejná slavnost je bezprostředním výrazem mravnosti obce. Transparentní přítomnost veřejné slavnosti je výsledkem dokonalé reprezentace, kde reprezentující a reprezentované naprosto splývá.<sup>8</sup> Rousseau ve své touze po úplné transparentci pohrdá dílem, které se samo nezničí v dokonalé reprezentaci. Jeho monodrama *Pygmalion* příznačně končí splynutím sochaře a oživé sochy Galatey: „Dal jsem ti cele

<sup>5</sup> Jako jednoznačného následovníka Platóna interpretuje Rousseaua americký překladatel a komentátor *Dopisu* Allan Bloom, sám konzervativní kritik moderní liberální společnosti. Viz Allan BLOOM, „Introduction“, in: Jean-Jacques ROUSSEAU, *Politics and the Arts. Letter to M. D'Alembert on the Theatre*, Glencoe, IL: Free Press 1960, s. xi–xxxiv.

<sup>6</sup> Viz Jean STAROBINSKI, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Paříž: Gallimard 1971, s. 117–121. Je příznačné, že veřejným slavnostem se BLOOM ve svém komentáři („Introduction“) vůbec nevěnuje.

<sup>7</sup> ROUSSEAU, *Dopis d'Alembertovi*, s. 160, překlad upraven. Je zajímavé, že Ženevané se roku 1761 skutečně na základě Rousseauova textu pokusili „spontánně“ něco takového provést, viz ROSENBLATT, *Rousseau and Geneva*, s. 231–232.

<sup>8</sup> Srov. Jacques DERRIDA, *De la grammatologie*, Paříž: Minuit 1967, s. 420–421: „Ale katastrofa, která přerušila přirozený stav [tj. nastolení občanského stavu], otevírá pohyb oddalování, který přibližuje: dokonalá reprezentace by měla dokonale re-representovat. Restauruje přítomnost a ruší se jako absolutní reprezentace. Tento pohyb je nutný. Účelem obrazu je jeho vlastní nepostřehnutelnost.“

své bytí, budu žít jen skrze tebe.“<sup>9</sup>

Jean Starobinski připomíná podobnou strukturu kolektivní slavnosti a obecné vůle: při veřejných projevech radosti je každý hercem i divákem, tak jako je každý občan po uzavření společenské smlouvy tím, kdo chce zákon, a zároveň tím, kdo se zákonu podřizuje. Bezprostřednost obecné vůle i veřejné slavnosti je „*druhou* bezprostředností, která předpokládá nejdříve oddělení [tj. zřeknutí se prvotní bezprostřednosti člověka předspolečenského], následně absolutní úspěch zprostředkujícího aktu překonávajícího oddělení“.<sup>10</sup> Oddělení v podobě ztráty individuálních práv střídá zisk ducha obecné vůle (z rukou zákonodárce); oddělení v podobě vzdání se společenské každodenní masky střídá zisk prožitku kolektivního ducha. Ve Starobinského analýze rozpoznáváme triadický model první příroda (prvotní bezprostřednost) – druhá příroda (oddělení) – druhá přirozenost (druhá příroda<sub>1</sub>; Starobinského druhá bezprostřednost) z předchozí kapitoly.<sup>11</sup> Tento Starobinského postřeh však nesmí odvést pozornost od skutečnosti, že druhá bezprostřednost veřejné slavnosti je podmíněna existencí druhé bezprostřednosti ducha obecné vůle. Na veřejnou slavnost tak můžeme nahlížet jako na oživení, připomenutí existující etické substance společnosti.

Je důležité si také uvědomit, že veřejná slavnost není – na rozdíl od divadla – kulturní institucí; je spontánní událostí, která ruší reprezentaci a s ní i jakékoli umělecké médium. Umění a jeho instituce jsou tak společensky vlastně naprosto zbytečné. Vládne-li obecná vůle, není divadlo vůbec zapotřebí, protože její spontánní projevy nevyžadují žádnou instituci ani techniku reprezentace. Instituce umění podle Rousseaua přichází vždy pozdě a přinejlepším nemusí škodit, daleko spíše ale napomáhá mravnímu rozkladu právě tím, že z podstaty věci jako médium/prostředník posiluje element reprezentativnosti ve společnosti, který přispívá k úpadku bezprostřednosti nediskurzivní komunikace, jaká probíhá právě při veřejné slavnosti.

Rousseau trvá na tom, že společenský stav je neustále ohrožován nebezpečím, že obecnou vůli

---

<sup>9</sup> Jean-Jacques ROUSSEAU, *Pygmalion* (1762), in: *Oeuvres complètes*, sv. 2, Paříž: La Pléiade 1964, s. 1 231. Viz STAROBINSKI, *Jean-Jacques Rousseau*, s. 90–92.

<sup>10</sup> STAROBINSKI, *Jean-Jacques Rousseau*, s. 121.

<sup>11</sup> Sekce III.4.

nahradí partikulární zájmy manipulující veřejným míněním, proto je potřeba skrze prožitek živoucí etické substance připomínat členům společnosti přítomnost obecné vůle. Veřejná slavnost je jejím výrazem a sociálním aktérům přináší ujištění o její existenci. Skrze ní dostává kontury to, co bylo neviditelně ukryté v srdcích občanů, co snad brali jako samozřejmost, co zkrátka na sebe bralo podobu druhé přírodnosti. Obecná vůle se zhmotňuje, získává kontury v prožitku veřejné slavnosti. Taková zkušenost je ale možná pouze tam, kde sociální koheze není nijak narušena. Podle Rousseaua ji nelze očekávat tam, kde došlo ke zkažení mravů. Mravní úpadek vede k tomu, že se exprese obecné vůle stává inscenovanou přetvářkou, jak je vidět na divadle. Veřejná slavnost má manifestovat sdílenou povahu mravnosti, druhou přírodu<sub>1</sub> mravů. Demonstruje se tu něco, co již existuje a vůbec umožňuje danou demonstraci. Tento limit kladený na možnosti smyslové reprezentace druhé přírody<sub>1</sub> na první pohled znemožňuje přisoudit jí kritickou roli: role společenské slavnosti spočívá pouze v demonstrování sociální soudržnosti. V tomto smyslu se jedná o prostředek sociálního poznání: skrze prožitek slavnosti si jedinci navzájem demonstrují existenci druhé přírody<sub>1</sub>. Žádný takový prožitek však není k dispozici tam, kde došlo k rozpadu obecné vůle. Kulturní instituce nahrazující spontánní slavnosti nejsou s to nabídnout takový vhled. Umění tedy nemůže být pro Rousseaua nástrojem sociálního poznání. Tuto pozici budu nadále nazývat rousseauovskou doktrínou. Je výzvou dominantní osvícenské představě o vkusu a umění, jak ji prezentoval d'Alembert (tlumočící názor Voltairův) ve svém hesle o Ženevě, podle kterého je umění prostředkem kultivace a tříbení ducha a citlivosti, čímž je tak nápomocné obecné osvětě společnosti. Je ale také výzvou pro každou sociální filozofii umění, která chce svému předmětu přisoudit sociálně kritický potenciál.

Klíčová představa rousseauovské doktríny, že estetická kultura dané společnosti má být výrazem étosu obecné vůle, se rýmuje do jisté míry s představami Johanna Joachima Winckelmanna (formulovanými přibližně ve stejné době). Je proto možné i na rousseauovskou doktrínu aplikovat rozlišení, které ve vztahu k Winckelmannovi zavedl Michael Podro. Winckelmann vidí v umění

důsledek a projev morálního étosu dané civilizace.<sup>12</sup> V tom se podle Podra odlišuje od takzvaných „kritických historiků umění“<sup>13</sup> devatenáctého a začátku dvacátého století, kteří formulují nově vztah mezi svobodou a uměleckou tvorbou. Pro autory jako jsou Gottfried Semper, Alois Riegl, Jacob Burckhardt či Aby Warburg je umění projevem potřeby člověka zbavit vnější svět cizosti a vytvořit si svět nový, v němž se odrazí jeho vůle. Podro dodává: „Koncepce umění jako způsobu dosažení svobody ve vztahu k vnějšímu světu obsahuje mnoho ozvuků starších textů – nejzřejměji ozvuků neoplatonistických textů o kráse. Ale specifický důraz kladený kritickými historiky na vztah umění a svobody, jejich pojetí toho, že skrze umělcovu kompoziční práci se dosahuje vnitřní vyrovnanosti [*composure*], představuje klíčový rozchod s myšlením minulých teoretiků umění.“<sup>14</sup> Rozdíl mezi Winckelmannem a výše zmíněnými historiky umění spočívá podle Podra v tom, že Winckelmann vnímá politickou svobodu jako předpoklad pro získání vyvážené citlivosti, která teprve umožňuje plynulost výrazu a vdechuje zobrazovanému onu notorickou „*edle Einfalt und stille Größe*“ (ušlechtilou jednotu a tichou velikost) antického umění. Způsoby dělání a vnímání umění jsou podmíněné a omezené stavem společnosti. Naopak kritičtí teoretici přisuzují umění autonomnější roli ve společnosti: umění dokáže dosahovat jistých efektů do určité míry nezávisle na společenských podmínkách, není vždy jen v závěsu za společenskými změnami, dokáže zkrátka sledovat svou vlastní logiku.<sup>15</sup>

Tento Podrův postřeh se dá vztáhnout do jisté míry i na Rousseauovu pozici. Rousseau je předkritickým teoretikem umění v tom ohledu, že se pro něj instituce divadla ani veřejné slavnosti nijak nedokážou vymknout své společenské determinaci. V Rousseauově perspektivě charakterizuje moderní

<sup>12</sup> Viz práce obsažené v Johann J. WINCKELMANN, *Dějiny umění starověku. Stati*, Praha: Odeon 1986, především pak „Myšlenky o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství“ (1755) a „O alegorii vůbec“ (1766).

<sup>13</sup> „Kritickou“ historií umění míní Michael Podro takovou kunsthistorii, 1) která se po vzoru literární kritiky začala věnovat detailně kompozici děl; 2) která po vzoru Kantovy kritické filozofie stavěla na opozici lidské svobody (chápané jako nepodmíněné spontaneity) a limitů, které jí staví fenomenální příroda. Taková historie umění nechce být jen archivářskou (Podro říká „archeologickou“), ale zároveň ani čistě formalistickou. Osciluje mezi kontextualistickým zohledněním podmínek vzniku děl a ahistorickým formalismem ukotveným v teoriích lidské mysli. Podro rámuje tuto německou tradici lety 1827 a 1927, tedy zhruba momentem, kdy byly již k dispozici všechny zásadní filozofické zdroje této tradice (Herder, Kant, Schiller, Hegel, Herbart), a okamžikem, kdy začíná zájem o takový přístup k umění opadat. Michael PODRO, *The Critical Historians of Art*, New Haven, CN: Yale University Press 1982, s. xviii–xxii.

<sup>14</sup> *Ibid.*, s. 8.

<sup>15</sup> *Ibid.*

společnost absence mravní atmosféry nezbytné pro veřejnou slavnost. To znamená, že každému pokusu o inscenaci veřejné slavnosti chybí pevné podloží společnosti prodchnuté mravností. V takové společnosti je prožitek autentické kolektivity, jenž je inscenován (jako každé umělecké dílo jako dílo *umělé* z principu musí být), vždy podezřelý z teatrálnosti, z toho, čemu Gillian Rose říká „fašismus reprezentace“,<sup>16</sup> tedy z navození iluze bezprostřednosti, pseudoautenticity prožitku.

Odkazem rousseauovské doktríny je normativní horizont umění, kterému však samotné umění nikdy samo nedokáže dostát: model veřejné slavnosti jako spontánní manifestace obecné vůle znemožňuje jakoukoli inscenaci spontaneity a vrhá stín výčitky na každé moderní umělecké dílo: nemůžeš být tím, čím bys mělo být, protože jsi povstalo ze společenských poměrů, ve kterých nevládne obecná vůle. Naléhavost této výčitky můžeme vystupovat všude tam, kde narážíme na snahu učinit z umění onu veřejnou slavnost. A skutečně, odkaz Rousseauova apelu na zrušení reprezentace je možné vystopovat v různých pokusech překonat distanci mezi publikem a herci, např. v praxi zapojování recipientů aktivně do konstituce uměleckého díla, která je charakteristická pro happeningové a participační projekty.<sup>17</sup> Jednou takovou strategií se pak stalo zviditelňování inscenačních praktik jako „deteatralizační“ metody umění druhé poloviny dvacátého století. Pokusy o překonání teatrálnosti reprezentace v jeho vlastním médiu ale nelze připsat Rousseauovi, daleko spíše jde o reakce ne-li přímo na Rousseaua, pak alespoň na jím vyjadřovaný „předkritický“ étos.<sup>18</sup>

Potřeba reakce ovšem znamená, že to, na co se reaguje, představuje problém. Můžeme-li označit Rousseauův útok na divadlo jako *počátek moderní sociální filozofie umění*, pak to platí především v tom smyslu, že jeho kritika („rousseauovská doktrína“) nastoluje problém, který se stane pro to, co by šlo *ex post* rekonstruovat jako sociální filozofii umění, na další dvě století zásadní otázkou: Může umělecké dílo přestoupit svůj stín a i v nesmířené společenské konfiguraci přinášet sociální poznání?

<sup>16</sup> Gillian ROSE, „Beginnings of the Day. Fascism and Representation“, in: Bryan CHEYETTE – Laura MARCUS (eds.), *Modernity, Culture, and „the Jew“*, Stanford, CA: Stanford University Press 1998, s. 242–256.

<sup>17</sup> Tuto tendenci vlastní mnoha programům (neo)avantgard kriticky analyzoval nedávno RANCIÈRE v textu „Emancipovaný divák“. Jako pokus o převedení principu veřejné slavnosti na jakousi mikropolitickou rovinu lze vnímat tzv. relační umění. Viz Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle*, Dijon: Les presses du réel 1998.

<sup>18</sup> Viz DERRIDA, *De la grammatologie*, s. 433–434.



Do jaké míry se umění dokáže distancovat od sociální reality a stát se prostředkem k jejímu kritickému poznání a do jaké míry je pouze jejím pasivním výrazem?

Rousseauovská doktrína představuje dozajista extrémní odpověď na tuto otázku. Vkus a jemu zasvěcená instituce – umění – dokáží být sociálně „produktivní“ pouze v jednom ohledu: dokáží přispívat ke korupci mravů. Když jednou lidé přijmou druhou přirozenost občanského stavu, tento stav se – přes všechny své výhody – udržuje jen společenským stykem, je stavem *sociální heteronomie*, který je proto neustálou hrozbou pro dobré mravy, protože každý své sociální bytí získává pouze skrze společenský styk s ostatními, což může vést k *amour-propre*, sebelásce, snaze přetvářovat se a vyvyšovat se nad ostatní. Instituce umění založená na reprezentaci je v tomto ohledu podle Rousseaua ideálním prostředkem pro umocňování takovýchto zhoubných zájmů, jednak ze – zhruba řečeno – platónských důvodů: je založená na předstírání, a také proto, že umožňuje recipientům demonstrovat před ostatními svou privilegovanost. To jsou zároveň také hlavní důvody, proč instituce umění nedokáže být nástrojem osvícenství.

Hozenou rukavicí rousseauovské doktríny zvedá na sklonku osmnáctého století německá filozofická avantgarda inspirovaná spisy Immanuela Kanta: umění se stává v očích mladé generace čtenářů Kantovy *Kritiky soudnosti* (která vyšla poprvé v roce 1790) privilegovaným nástrojem nejen poznání, ale i *budování* smířené sociální druhé přírody<sup>1</sup>. Jak připomíná Norbert Rath, „[k]dykoli se mezi lety 1780 až 1830 v důležitých [německých] filozofických textech zmiňuje ‚druhá příroda‘, jedná se o *křehkost a dějinnost lidského vztahu k vnitřní nebo vnější přírodě člověka*. Jde o otázku, zda lze nebezpečně se jevící ztrátu bezprostředního prožitku ‚přirozenosti‘ zastavit skrze *nabytí nové bezprostřednosti*.“<sup>19</sup> Je možné, aby se člověk stal pánem vnější i vnitřní přírody, aby si vydobyl vlastními silami zpět ztracený bezprostřední vztah k přírodě, případně si opatřil novou, umocněnou přirozenost? A nehrozí, že lidé jsou jen loutky přirozeného vývoje, nad kterým nemají žádnou moc?<sup>20</sup>

<sup>19</sup> RATH, *Zweite Natur*, s. 8. Netřeba zdůrazňovat, jak velký vliv ve formulování této otázky sehrává Rousseau. Obecně k vlivu Rousseaua na formulování problémů německého idealismu viz Dieter HENRICH, „Historische Voraussetzungen von Hegels System“, in: *Hegel im Kontext*, 4., uprav. vyd., Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1971, s. 41–72, a BUBNER, „Rousseau, Hegel“.

<sup>20</sup> RATH, *Zweite Natur*, s. 43–47.

Pro německé osvícence Herdera, Kanta či Schillera se sekularizovaný, původně náboženský příběh o ztrátě přirozenosti stává také příběhem o možnosti nabytí svobody a zpětného nalezení přirozenosti, tentokrát na vyšší, duchovnějším rovině. Požadavkem doby se stává smíření (*Versöhnung*) kultury a přírody, svobody a nutnosti.<sup>21</sup> Příslibem, ne-li přímo nástrojem takového smíření bude v devadesátých letech osmnáctého století pro výmarské klasiky, jenské romantiky i idealisty umění či zkušenost s ním.

Rath ukazuje souvislost tohoto procesu s ústupem, či lépe transformací konceptu nápodoby přírody jako řídicího principu umělecké tvorby. Spojení „napodobovat přírodu“ totiž může znamenat jak nápodobu jejích produktů (*natura naturata*), tak nápodobu její produktivity (*natura naturans*). V nově se formující koncepci již „nejde o to, napodobovat přírodu, nýbrž připodobňovat se jí“.<sup>22</sup> U Kanta přitom již nalezneme tento posun dokonán, jak je patrné z jeho koncepce génia jako od přírody nadaného talentu a krásného umění jako napodobování přirozeného efektu krásy přírodní.

#### **IV.2. Kant: (ne)možnost estetického poznání**

Může se zdát zvláštní, že se v práci o sociálně-kognitivním potenciálu umění věnují Kantovi. Immanuel Kant odmítal, že by estetické soudy byly soudy poznávacími, navíc tyto soudy nesměly být motivovány žádným, tedy ani společenským, zájmem, ani jej motivovat. Pro zařazení sekce věnované Kantovi ale existují dobré důvody. Kant byl klíčovým referenčním rámcem filozofie německého idealismu a rané romantiky, tedy i jejich debat o společenském přínosu umění; nalezneme u něj zárodky myšlenek, které ovlivnily moderní uvažování o sociálně-kognitivním potenciálu umění. Zásadní dopad, jaký měl na Kanta Rousseau, je dobře znám.<sup>23</sup> Pod vlivem Rousseaua se Kant přimkl k myšlence, že principy

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, s. 50–65.

<sup>22</sup> *Ibid.*, s. 73: „Es geht nicht darum, die Natur nachzuahmen, sondern der Natur nachzuahmen.“ Posun od klasicistní poetiky k moderní estetice, podle které je cílem umění tvořit nový svět a nikoli napodobovat krásu toho existujícího, Rath pozoruje již u švýcarského filologa Johanna Jakoba Breitingera či zakladatele estetiky jako filozofické disciplíny Alexandra Baumgartena, nebo později u Winckelmanna a Mosese Mendelssohna. Tito autoři se nadále hlásí ke koncepci nápodoby, nicméně stále více se do jejich uvažování vkrádá představa umělce jako napodobitele tvořící přírody, který se snaží zakrýt stopy své práce, aby nechal svá díla působit bezprostředně, jako by byla produktem přírody. *Ibid.*, s. 70–71. Ke konceptu nápodoby v estetice osmnáctého století viz Tomáš HLOBIL, *Jazyk, poezie a teorie nápodoby. Příspěvek k dějinám britské a německé estetiky 18. století*, Olomouc: Univerzita Palackého 2001.

<sup>23</sup> Viz např. klasickou studii Ernst CASSIRER, „Rousseau and Kant“, in: *Kant, Rousseau, Goethe. Two Essays*, Princeton, NJ: Princeton University Press 1945, s. 1–60.

morálky je potřeba hledat uvnitř, nikoli vně člověka, a přijal i představu, že být svobodný znamená být autonomní, tedy být sám sobě zákonodárcem.<sup>24</sup> Autonomie znamená být sám sobě zdrojem principů, kterými se řídím. Principem svobody u Kanta je následování pouze těch norem, které si morální subjektivita sama klade. Tím se vymezuje sféra normativního omezení (říše svobody) v protikladu ke sféře heteronomního omezení přírodními zákony či společenskými konvencemi. U Rousseaua narazíme na dvě pojetí sociální heteronomie. Ta panující v rámci politické autonomie ustanovené společenskou smlouvou představuje mravní substanci společnosti (vláda obecné vůle). Naopak ta, ve které se uplatňuje frakční sociální autonomie, představuje Hobbesovu válku všech proti všem, vládu veřejného mínění. Kant je pod vlivem pouze toho druhého pojetí: jednání založené na sociální heteronomii, tedy následující principy, které si jednající subjektivita sama neuděluje, pro něj nikdy není jednáním mravním. Naopak skutečná mravní autonomie musí vždy fungovat mimo společenské determinanty, je odvozená od „faktu rozumu“.<sup>25</sup> Autonomie se vylučuje se sociální heteronomií.

V *Kritice soudnosti* autonomii Kant uvádí v souvislosti s vymezením principu takzvané *reflektující soudnosti*. V Úvodu (jak v první, nevydané, tak v druhé, finální verzi) Kant rozlišuje mezi autonomií a heautonomií.<sup>26</sup> Ta první znamená schopnost udávat pravidlo, ta druhá schopnost udávat pravidlo sobě. Autonomní v tomto ohledu jsou i schopnost rozvažování dodávat pojmy či schopnost rozumu předepisovat morální maximy (čili to, čemu Kant jinde říká spontaneita mysli). Zákony, které obě schopnosti mysli dokáží formulovat, se uplatňují na přírodní předměty či na možné jednání. Reflektující soudnost je ale možné podle Kanta charakterizovat jako heautonomní v tom, že dokáže předepisovat zákon pouze sobě, respektive svému uplatnění v reflektujících soudech. Princip, kterým se tyto soudy řídí, je principem formální účelnosti přírody, tedy předpoklad, že příroda je přístupná našim poznávacím schopnostem jako koherentní systém. Jde o předpoklad, bez kterého by vůbec nebylo možné očekávat nárůst poznání, protože to by nemělo žádný návod a motivaci dávat jednotlivé

<sup>24</sup> Jerome B. SCHNEEWIND, *The Invention of Autonomy. A History of Modern Moral Philosophy*, Cambridge: Cambridge University Press 1998, s. 487–492, 514–515.

<sup>25</sup> K „faktu rozumu“ viz Immanuel KANT, *Kritika praktického rozumu* (1788), Praha: Svoboda 1996, s. 52 (5:31).

<sup>26</sup> Immanuel KANT, *Úvod ke Kritice soudnosti. První verze*, Praha: OIKOYMENH 2011, s. 46 (20:225); Immanuel KANT, *Kritika soudnosti* (1790), Praha: Odeon 1975, s. 37 (5:185–186).

poznatky do vzájemných souvislostí. Každý akt poznání jako soud o světě předpokládá tento princip. Je to princip reflektující, nikoli určující soudnosti, protože souzení zde není aktem podřazení partikulárního pod obecné, ale „vycítění“ v partikulárním jeho možné podřaditelnosti pod obecné.

Projevem tohoto principu je specifická libost, kterou zakoušíme čas od času ve vztahu k přírodním objektům. To, že si soudnost sama sobě předepisuje princip formální účelnosti přírody, můžeme zakusit pouze v případě, kdy se soud, kde se tento princip uplatňuje, odehrává pouze na poli subjektivity, tedy nejedná se o poznání přírodní nutnosti (prostřednictvím jejího uchopení pojmy) či morálního závazku. Soudnost neodhaluje žádný objektivně poznatelný aspekt reality pomocí podřazení jeho představy pod pojem, ale pouze *subjektivně* zakouší jeho uzpůsobitelnost pro poznání. Reflektující soudy tedy nejsou kognitivní. Musí se týkat toho aspektu představy, který se netýká kognitivního přínosu. Subjektivní stránku aktu souzení o předmětu Kant identifikuje se smyslovým zakoušením. Jenomže smyslové zakoušení třeba prostorového rozměru předmětu v důležitém ohledu přispívá k poznání předmětu. To jediné, co připadá podle Kanta v úvahu jako čistě subjektivní smyslový prožitek, je pocit libosti či nelibosti. Subjektivní zakoušení formální účelnosti daného předmětu tedy musí mít povahu takového pocitu. Ten bude výsledkem estetického reflektujícího soudu (neboli soudu vkusu). Soud není způsoben potěšením smyslů, nýbrž zdrojem libosti je právě akt reflektující soudnosti, při kterém formální účelnost předmětu vyvolává pojmem neřízenou, a proto svobodnou souhru poznávacích schopností mít pojmy (rozvažování) a mít představy (obrazotvornosti). Výsledkem soudu vkusu není poznání, ale libost pramenící z prožitku naladěnosti světa na naše poznávací schopnosti ještě před tím, než jsme vůbec přistoupili k jeho pojmovému parcelování.

Autonomnost estetické soudnosti tedy spočívá v tom, že se řídí vlastním principem, který se navíc vztahuje pouze na její vlastní projevy, tedy soudy, nikoli na jejich předmět. Je takové pojetí estetické autonomie sociální autonomií? Nikoli, protože sociální autonomie se projevuje citlivostí vůči důvodům, které si nedává soudící subjektivita. Sociální autonomie umožňuje normativní poznání, ale estetická autonomie podle Kanta žádné poznání o světě okolo nás nepřináší. Subjektivní povaha

estetické soudnosti přitom neznamená libovůli. Krásno si nárokuje naše ocenění, je důvodem pro kladný estetický soud, klade normativní nárok, který ale není objektivní.<sup>27</sup> Autonomie estetické soudnosti je ukotvena mimo sociální souřadnice, protože ji neumožňuje sociální heteronomie, ale transcendentální princip. Tento transcendentální princip sám nemůže být předmětem poznání, protože by byl podřazen pod jiné pravidlo a soudnost by přišla o svou heautonomii. Jeho transcendentální povaha znamená, že *a priori* umožňuje soudnost ve výše zmíněném smyslu. To z něj dělá, jak říká Kant, pojem „nadsmyslového substrátu jevů“, či „nadsmyslového substrátu lidství“,<sup>28</sup> protože vykazováním formální účelnosti příroda činí představitelným, že je uspořádána pro naše kognitivní schopnosti, tedy že vykazuje nadsmyslový řád (ač pro to nemůžeme mít žádný důkaz), který je přizpůsoben nejen našemu poznání, ale i naší praktické spontaneitě, tedy morálnímu jednání, které má také zdroj v „nadsmyslovém substrátu lidství“, totiž v rozumu.

Z toho také plyne, že kráse přírody přísluší v Kantově systému důležitější role než té umělecké. Krásné umění nemůže vyvolat čisté soudy vkusu, protože předpokládá naše podřazování pod pojem: estetický soud o uměleckém díle je vždy vázaný na pojem o účelu daného uměleckého díla (obrazu, básně, apod.), a tudíž není zcela čistý.<sup>29</sup> Kant se sice domnívá, že existují produkty lidského umění, které mohou být adekvátním předmětem čistého estetického soudu, totiž ty, které nic neznamenají a mají pouze formální kvalitu,<sup>30</sup> přesto je hlavní doménou krásy příroda, protože čistý soud o ní není vázaný na žádné pojmové určení. Proto slouží jako zásadní důkazní materiál pro Kantovo tvrzení, že naše schopnost soudnosti je odlišná od té rozvažovací (tj. poznávací): „Je to tedy vlastně pouze vkus, *a sice ve vztahu k předmětům přírody*, jedině v němž se soudnost ukazuje jako mohutnost, která má svůj specifický princip, a tudíž vznáší zdůvodněný nárok na postavení v rámci obecné kritiky poznávacích

<sup>27</sup> Srov. Robert PIPPIN, „The Significance of Taste. Kant, Aesthetic and Reflective Judgment“, *Journal of the History of Philosophy*, roč. 34, 1996, č. 4, s. 551, pozn. 5.

<sup>28</sup> KANT, *Kritika soudnosti*, § 57, s. 149 (5:340–341).

<sup>29</sup> V odborné literatuře se vedou spory o to, zda „nečistě“ estetické soudy, tj. zahrnující pojmové určení, vylučují či naopak zahrnují čisté estetické soudy. Viz např. Henry ALLISON, *Kant's Theory of Taste. A Reading of the Critique of Aesthetic Judgment*, Cambridge: Cambridge University Press 2001, s. 140–141.

<sup>30</sup> Tapetové vzory či instrumentální hudba, viz KANT, *Kritika soudnosti*, § 16.

mohutností, jenž by jí snad býval byl odepřen.<sup>31</sup> Autonomie vkusových soudů, tedy jejich *sui generis* normativita, se uplatňuje principiálně ve vztahu k přírodní kráse.

Jednou z motivací v pozadí třetí *Kritiky* byla Kantova snaha ukázat, že racionální bytosti jsou motivovány vnímat svět jako přirozeně uzpůsobený pro jejich poznávací a volní ústrojí. Kanta znepokojovalo, že jeho strohá vize podstaty morálního jednání (totiž jednání založeného na autonomní racionální vůli neodvislé od žádné touhy nebo empirického zájmu) zanechává morální subjektivitu bez jakékoli stopy naděje, že je příroda, která ji obklopuje, uzpůsobena k uskutečňování racionálních účelů. Tato příroda totiž spadá do jiné sféry zákonnosti, než lidské jednání, do sféry řízené přírodními zákony.<sup>32</sup> Slovy Paula Guyera: „Jak Kant [...] čím dál víc uznává důležitost reprezentace morality ve smyslově přístupné formě, obrací se k estetice pro smyslový důkaz možnosti uskutečnění morálních účelů stejně jako pro symbolizaci jejích podmínek a požadavků.“<sup>33</sup> Žádný smyslový důkaz, tedy fakt o světě, který by mohl být verifikovatelný vědeckou procedurou, ale podle Kanta není možný. Morální mysl nemůže nalézt v přírodě objektivní evidenci uzpůsobenosti fenomenální reality pro uskutečňování praktických cílů, hledá tedy alespoň stopy takového uzpůsobení. Přírodní krása je takovou stopou.

Klíčový význam přírodní krásy pro Kanta je tedy zřejmý: prožitek přírodní krásy může posloužit jako znamení, že svět je místem, které dokáže být domovem pro racionální bytosti. Toto znamení ale nelze podchytit objektivním pravidlem, protože má podobu subjektivního pocitu libosti. Ač subjektivní, má tato libost svůj původ v transcendentálním principu soudnosti, takže můžeme očekávat, že svobodnou hru našich poznávacích schopností (obrazotvornosti a rozvažování) by forma představy předmětu vyvolala u každé rozumné bytosti. Ač subjektivní, jsou tedy soudy vkusu obecně sdělitelné a vyvolávají nárok na obecnou shodu. Nikdy spolehlivá, poznatelná jistota, krása představuje specifický

<sup>31</sup> KANT, *Úvod ke Kritice soudnosti*, s. 74 (20:244), má kurzíva.

<sup>32</sup> Tento problém výstižně shrnuje Jindřich KARÁSEK: „Své plány rozvrhujeme sice v souladu s nejvyšším zákonem mravnosti – a to přesně tehdy, chceme-li, aby naše jednání platilo za mravné –, ale musíme přitom respektovat formální strukturu přírody, mají-li být naše plány realizovatelné.“ *Kantova analogie estetické zkušenosti. Systematická a argumentačně analytická studie ke Kantově estetice*. Praha: Filosofia 2004, s. 37–38.

<sup>33</sup> Paul GUYER, „The Symbols of Freedom in Kant’s Aesthetics“, in: *Values of Beauty. Historical Essays in Aesthetics*, Cambridge: Cambridge University Press 2005, s. 226. Viz také Dieter HENRICH, „The Moral Image of the World“, in: *Aesthetic Judgment and the Moral Image of the World. Studies in Kant*, Stanford, CA: Stanford University Press 1992, s. 3–28.

druh povzbuzení, který nelze objektivizovat. Přírodní krásno přispívá k tomu, aby se morální subjektivita cítila ve světě více doma.

Kant tedy zjevně odmítá, že by čisté estetické soudy vkusu, které se vztahují k přírodní kráse, mohly sloužit jako zdroj poznání. Jak už jsem naznačil, v případě umění je však situace trochu komplikovanější. Pro Kanta umění jako produkt intencionální lidské činnosti nemůže být předmětem výhradně čistého soudu vkusu, protože krása umění je „fixovaná“ vědomím účelu.<sup>34</sup> Kant sice připouští, že jsme schopni abstrahovat od účelnosti artefaktu při jeho estetickém souzení,<sup>35</sup> ale zároveň naznačuje, že takto oproštěný pohled na umění je ochuzený. Jen vnímáme-li krásné umění jako intencionální produkt, můžeme ocenit talent a dovednost, které je přivedly na svět.<sup>36</sup> Umělcův génius a zručnost se spojí ve vytváření díla, které zakrývá stopy lidské tvorby; vědomí jeho záměrnosti nám umožňuje ocenit jeho přirozený charakter: Zdá se být výtvorem přírody, ač víme, že jím není. Tento aspekt našeho estetického prožitku uměleckého díla by se vytratil, kdybychom si nebyli vědomi, že máme co do činění s umělým výtvorem.

Umění není přírodou, ale její reprezentací: „Přírodní krása je *krásná věc*, umělecká krása je *krásná představa* [*Vorstellung*] nějaké věci“.<sup>37</sup> Dále, není pouhou imitací přírody, zároveň totiž vyvolává estetické ideje, které mají původ v obrazotvornosti umělce a pro které neexistuje adekvátní smyslový korelát v přírodě.<sup>38</sup> Estetické ideje jsou názory nebo představy obrazotvornosti, které jsou natolik bohaté, že jim nemůže odpovídat žádný pojem rozvažování (podobně jako rozumové ideji neodpovídá žádný smyslový názor). Schopnost produkovat estetické ideje („duch“) je vlastní génium jako tvůrcům uměleckých děl, ač Kant (trochu záhadně) tvrdí, že estetické ideje nevyžadují pro své vyjádření mysl génia, protože přírodní krásno také vyvolává estetické ideje.<sup>39</sup>

Krásna v nás tedy dokáže vzbudit představy, které jdou za hranice zkušenosti: estetické ideje dokáží

<sup>34</sup> KANT, *Kritika soudnosti*, § 16, 17.

<sup>35</sup> KANT, *Kritika soudnosti*, § 16, s. 71 (5:231).

<sup>36</sup> *Ibid.*, § 48.

<sup>37</sup> *Ibid.*, s. 128 (5:311), překlad upraven.

<sup>38</sup> *Ibid.*, § 49.

<sup>39</sup> *Ibid.*, § 51, s. 134 (5:319): „Krásou lze vůbec nazvat (ať je přírodní nebo uměleckou krásou) *vyjádření* estetických idejí.“

běžnou reprezentaci (a jí odpovídající pojem) obohatit natolik, že vyvolávají celý komplex příbuzných představ neobsáhnutelných pojmem. Tato neobsáhnutelnost podle Kanta vede k vyvolání schopnosti syntetizovat smysl rozumem, nikoli rozvažováním, tedy schopnosti mít rozumové ideje (a nikoli jen pojmy).<sup>40</sup> Ač by podle Kanta něčeho takového měla být schopná krása obecně, není úplně jasné, jak v případě volné přírodní krásy nevázané na žádný pojem účelu může dojít k vyvolání estetických idejí, které jsou podle všeho vázané na představu pojmu, jakou je vždy umělecké dílo jako objekt vytvořený za daným účelem a s konkrétním vyobrazením.<sup>41</sup> I Kant se zdá přisuzovat umění obzvláště silnou schopnost vyvolávat estetické ideje, což platí hlavně o poezii, kde naši obrazotvornost nelimitují *smyslová* zobrazení.<sup>42</sup> Rozvíjí-li se schopnost mít estetické ideje plně pouze v krásném umění, pak se zdá nevyhnutelné, že přírodní krása vyvolává méně bohaté estetické ideje, jestli vůbec nějaké.<sup>43</sup>

V závěrečných odstavcích „Kritiky estetické soudnosti“ Kant nazývá vkus dokonce „v základě posuzovací schopnost[í] smyslového znázornění mravních idejí“, čímž v podstatě implikuje, že estetické ideje nejsou než smyslovým výrazem morálních idejí, což se ale zdá být v rozporu s jeho pojetím estetických idejí jako pouhých analogonů těch morálních a obecně s tezí o neznázornitelnosti idejí. Navíc, kultivace morálních idejí se zde označuje jako „propedeutika k veškerému krásnému umění“, „propedeutika k založení vkusu“.<sup>44</sup> Tyto Kantovy výroky jsou zjevně v rozporu s jeho tvrzením, že nikoli vkusové soudy, nýbrž soudy o vznešenu předpokládají schopnost mít morální ideje a že naopak praktikování vkusu nás připravuje k mravnosti.<sup>45</sup> Zde se naopak tvrdí, že estetická citlivost vůči umění předpokládá rozvinuté mravní vlohy.

Kant ve své nauce o estetických idejích naznačuje, že schopnost vyvolávat je v mysli je stejná jako

---

<sup>40</sup> KANT, *Kritika soudnosti*, § 49, s. 130 (5:315–316). Analogicky v případě soudů o vznešenu neschopnost obrazotvornosti syntetizovat názor vede k vyvolání rozumových idejí. Pro připomenutí: pojmem rozvažování vždy odpovídá názor: empirickým pojmem odpovídají smyslové názory, čistým pojmem rozvažování (neboli kategoriím) odpovídají schémata; rozumovým pojmem (idejím) nemůže odpovídat ve zkušenosti nic, protože vyjadřují absolutní souhrn vší možné zkušenosti.

<sup>41</sup> Srov. ale pozn. 48. To pochopitelně předpokládá, že umění je vždy představou konkrétního předmětu.

<sup>42</sup> *Ibid.* (5:315): „v [básnictví] se může schopnost estetických idejí ukázat v celé své míře“.

<sup>43</sup> To uniká Allisonovi, který se soustřeďuje pouze na to, aby dokázal, že estetické ideje nutně vyvolává každá krása. Viz ALLISON, *Kant's Theory of Taste*, s. 286–90.

<sup>44</sup> KANT, *Kritika soudnosti*, § 60, s. 160 (5:355).

<sup>45</sup> První tvrzení viz *ibid.*, § 29, s. 95 (5:265); druhé tvrzení viz *ibid.*, § 29, „Obecná poznámka“, s. 97 (5:267).



schopnost vyvolávat rozumové ideje, obojí tím pádem má předpokládat mravní vlohy. V jednu chvíli se dokonce dozvídáme, že vkus je schopností smyslově znázorňovat mravní ideje. Pokud dokáže umění, jako smyslová reprezentace estetických idejí, zhmotňovat to, co má být mimo umění neznázornitelné, nemělo by to pak mít dalekosáhlý dopad na možnosti umění jako zdroje poznání?<sup>46</sup> Umělecká díla by pak byla modelovými realizacemi účelů vedených principy rozumu. Jsou totiž sice realizací pojmů (obraz krajiny je realizací účelu krajinomalby), ale zároveň jsou tyto pojmy napnuty za své meze podle principů rozumu a ztvárněná realita je zduchovněná tvořivou obrazotvorností.<sup>47</sup> Umělecká díla exemplifikují možnost realizace rozumových účelů ve světě, možnost zduchovnělé druhé přírody<sup>1</sup>.

Další logický důsledek zkušenosti s uměním, jak ji popisuje Kant, spočívá v tom, že existují produkty lidské vůle, které by nemohly vzniknout bez rozvinutých morálních vloh a které si vyžadují ocenění od bezmála všech lidí, to jest těch, kteří mají také morální vlohy. Kant v *Kritice soudnosti* nicméně nezohledňuje, že své morální účely chceme realizovat nejen ve světě, který je ovládán bezúčelnou přírodní kauzalitou, ale také obývá ostatními racionálními bytostmi. Ty se také důležitým způsobem podílejí na podmínkách realizace morálních účelů. Subjektivní vědomí, že jsou tyto bytosti schopné vnímat a vyjadřovat estetické ideje a že jsou tudíž morálními subjekty, je strukturně podobné subjektivnímu vědomí, že přírodní svět vychází vsříc našim mentálním mohutnostem a tudíž i našim morálním účelům.<sup>48</sup> Takové vědomí, jak už víme, striktně vzato nemůže být podle Kanta případem poznání, ale kdybychom přistoupili na tezi, že umělecká díla ztělesňují ideje rozumu, jak se zdá z

---

<sup>46</sup> Perspektivou těchto otázek nahlíží na *Kritiku soudnosti* Robert PIPPIN ve dvou důležitých článcích, „Significance of Taste“ a „Avoiding German Idealism. Kant, Hegel, and the Reflective Judgment Problem“, in: *Idealism as Modernism. Hegelian Variations*, Cambridge: Cambridge University Press 1997, s. 129–153.

<sup>47</sup> Tuto možnost nastiňuje Lambert Zuidervaart, který se dokonce domnívá, že „umělecká tvorba by nám mohla poskytnout lepší interpretaci praktické morality než Kantova vlastní *Kritika praktického rozumu*. Kant ale této příležitosti nevyužívá.“ Lambert ZUIDERVAART, „‘Aesthetic Ideas’ and the Role of Art in Kant’s Ethical Hermeneutics“, in: Paul GUYER (ed.), *Kant’s Critique of the Power of Judgment. Critical Essays*, Lanham, MD: Rowman & Littlefield 2003, s. 205.

<sup>48</sup> To, že je Kant slepý vůči takové možnosti, lze přičíst také vlivu Rousseauovy civilizační skepse: zkáza mravů vládnoucí v novověké společnosti zamezuje tomu, aby zájem o lidské výtvořby bylo možné brát jako znak mravního charakteru. Doložení takové interpretace by však vyžadovalo věnovat se důkladně Kantovu rozlišení mezi intelektuálním a empirickým zájmem o krásno. Vliv Rousseaua na Kanta v této souvislosti komentátorům většinou uniká. Viz ale ALLISON, *Kant’s Theory of Taste*, s. 226; Hans-Georg GADAMER, *Pravda a metoda*, sv. 1, *Nárys filosofické hermeneutiky* (1960), Praha: Triáda 2010, s. 60; Theodor W. ADORNO, *Estetická teorie* (1970), Praha: Panglos 1997, s. 89.

některých pasáží v *Kritice soudnosti* vyplývat, pak by hodnoty uměleckých děl získaly objektivitu, která je kráse přírody odepřena: nikoli objektivitu přírodního zákona, ale objektivitu, kterou vykazují fakta rozumu. Musíme ale odolat pokušení připisovat Kantovi vývody, které nečiní.

Když Kant vysvětluje tvorbu estetických idejí pomocí obrazotvornosti, pomáhá si metaforou druhé přírody: „Obrazotvornost (jakožto produktivní poznávací schopnost) je totiž velice mocná v tvoření jakoby druhé přírody [*andern Natur*] z látky, kterou jí dává pravá příroda.“<sup>49</sup> Druhá příroda estetických idejí je vyvolána umným ztvárněním smyslového materiálu, který dodává první příroda. Toto zpracování má vyvolávat dojem, jako kdyby šlo o výsledek působení přírody první. Rath to komentuje takto: „Umělecké dílo se má zdát jako příroda a zároveň představovat cosi přírodu překonávajícího, lidskou svobodu. Umění je předepsaná stejná role jako subjektu: jevit se přirozeně a zároveň svobodně.“<sup>50</sup> Zdrojem umění má být umělcovo přirozené nadání, kterému je dán svobodný průchod, nikoli vnější krásná příroda. A tak již pro rané romantiky Novalise či Augusta Wilhelma Schlegela nápodoba přírody jako princip umění nehraje žádnou roli. Umělec-génius je svrchovaným zákonodárcem umocněné, druhé přírody v podobě uměleckého díla i věrozvěstem usmíření lidské civilizace a přírody.<sup>51</sup>

Pasáže jako ta o druhé přírodě mohou svádět k interpretacím, které by podsouvaly Kantovi závěry, ke kterým – pravda často pod vlivem *Kritiky soudnosti* – dospívala výmarská klasika, jenská raná romantika či idealisté. Například Kirk Pillow v citátu o druhé přírodě spatřuje Kantovo nakročení směrem k Hegelovu pojetí druhé přírody.<sup>52</sup> Ač správně poukazuje na vliv Kantovy koncepce estetických idejí na Hegelovu filozofii absolutního ducha, přehlíží – jak upozornil David Forman –, že „ona takto vytvořená ‚druhá příroda‘ není jinou *lidskou* přirozeností ale jiným předmětem myšlení“.<sup>53</sup> Druhá příroda se u Hegela vždy týká internalizace, naturalizace pojmu, zatímco u Kanta nejsou

<sup>49</sup> KANT, *Kritika soudnosti*, § 49, s. 130 (5:314).

<sup>50</sup> RATH, *Zweite Natur*, s. 72.

<sup>51</sup> *Ibid.*, s. 74.

<sup>52</sup> KIRK PILLOW, „Comment on Robert Stern’s ‚Going Beyond the Kantian Philosophy‘“, *European Journal of Philosophy*, roč. 7, 1999, č. 2, s. 272–273.

<sup>53</sup> FORMAN, „Second Nature and Spirit“, s. 329, pozn. 11.

estetické ideje *ztělesněné* v uměleckém díle, nýbrž pouze jím vyvolané.<sup>54</sup> Pro Kanta jsou umělecká díla jen ztvárnění obsahující atributy, které vyvolávají estetickou ideu; jsou to pouze symboly ideje.

Kant se vymezil proti leibnizovsko-wolffovskému rozlišování mezi symbolickým poznáním prostředkovaným arbitrárními znaky a bezprostředním intuitivním poznáním.<sup>55</sup> Symbolická reprezentace není protikladem smyslového názoru (*intuitio*, *Anschauung*), nýbrž jeho druhem: „Je to novějšími logiky sice přijímané, ale smysl obracející, nesprávné užití slova *symbolický*, jestliže je stavěno do protikladu k *intuitivnímu* způsobu představy; neboť symbolický je jen jeden druh intuitivního. Poslední (intuitivní) může být totiž rozdělen na *schematický* a na *symbolický* způsob představy.“<sup>56</sup> V poslední větě odkazuje Kant na svou epistemologii, jak ji představil v *Kritice čistého rozumu*. Na rozdíl od pojmů rozvažování rozumovým pojmům (idejím) neodpovídá ve zkušenosti nic (není možné vytvořit si žádnou představu odpovídající ideji), ale nepřímou je můžeme vyjádřit symboly, tedy analogickými představami. Krásno je tak podle Kanta symbolem morálního dobra. Krása je úzce vázaná na mravní dobro – je jeho symbolem, protože je vůči němu v několika ohledech analogická: podobně jako předmět morálního zájmu se to, co uspokojuje esteticky, líbí bezprostředně (samo o sobě; nikoli jako prostředek); tato libost se v obou případech nezakládá na žádné předchozí heteronomní motivaci či zájmu, zahrnuje svobodný soulad mentálních schopností (obrazotvornosti a rozvažování v případě krásy, vůle s rozumem v případě dobra) a její princip je obecně závazný (subjektivně v prvním případě, objektivně v druhém).<sup>57</sup> Ač to Kant přímo neříká, z předcházejícího vyplývá nutně, že symboly musí být i estetické ideje, protože mají schopnost vyvolávat ideje rozumové.<sup>58</sup>

<sup>54</sup> Jak jsem ovšem ukázal v předchozí kapitole, Kant v tomto ohledu není úplně důsledný. Přesto se domnívám, že nejsmysluplnější čtení jeho pojetí estetických idejí je takové, že umění vyvolává tyto ideje, neznázorňuje je. Bylo by pak chybou ztotožňovat umělecké dílo s estetickou ideou, jak to činí Jens KULENKAMPFF, „Über Kants Bestimmung des Gehalts der Kunst“, *Zeitschrift für philosophische Forschung*, roč. 33, 1979, č. 1, s. 68–69.

<sup>55</sup> Viz Mildred GALLAND-SZYMKOWIAK, „Le changement de sense du symbole entre Leibniz et Kant“, *Revue germanique internationale*, 2006, č. 4, s. 73–91.

<sup>56</sup> KANT, *Kritika soudnosti*, § 59, s. 157 (5:351).

<sup>57</sup> *Ibid.*, § 59.

<sup>58</sup> Kant tímto přehodnocením symbolu nastartoval obrat od ve filozofii osmnáctého století převládající asociace termínu symbol s arbitrárním znakem (v opozici vůči alegorii). „V podstatě lze říci, že pojem symbolu je v osmnáctém století chápán v pojmech nauky o abstraktních znacích, která – podmíněná konvenčně – slouží diskurzivnímu poznání a porozumění. Alegorie naopak platila za spojení přirozených znaků a obrazů, které byly imitativní a byly uchopitelné

Kantova role v příběhu, který zde rekonstruuji, spočívá v tom, že připravil půdu pro uvažování o umění a estetických hodnotách jako symbolu smířené společnosti, druhé přírody<sup>1</sup>. Jestliže Rousseau svým popisem veřejné slavnosti jako protikladu instituce divadla staví před sociální filozofii umění otázku, jak může umění být zdrojem sociálního poznání v moderní společnosti poznamenané ztrátou vlády obecné vůle, pak Kant svým pojetím krásy jako symbolu mravního dobra a estetické ideje jako druhé přírody nakročuje k možné odpovědi, kterou by sám ale odmítl, totiž možnosti, že by umění bylo prostředkem zhmožňování mravních idejí, vytvářením druhé přírody<sup>1</sup>, které by nebylo závislé na existujícím smířeném mravním milieu (sociální heteronomii), ale čerpalo by z mravních vloh jedince (morální autonomie). Nejblíže se k takové formulaci snad dostává na konci „Kritiky estetické soudnosti“.<sup>59</sup> Kant zde představuje vkus jako důležitý, ne-li nutný prostředek sociální koheze pro jeho schopnost sociální mediace, bez níž si těžko představit svobodnou společnost. Vkus prezentuje jako prostředek komunikace mezi vzdělanými a prostými vrstvami společnosti, přičemž umění se nejlépe hodí jako takový prostředek, protože je výrazem sofistikovaných idejí v přirozené, přístupné podobě.<sup>60</sup>

---

intuitivně.“ Götz POCHAT, *Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft*, Kolín n. R.: DuMont 1983, s. 11–13.

<sup>59</sup> KANT, *Kritika soudnosti*, § 60, s. 160 (5:355).

<sup>60</sup> *Ibid.*: „Věk, jakož i národy, v nichž zápasil živý pud po zákonném společenství, kterým národ vytváří trvajícím stát, s obtížemi, které jsou spojeny s těžkým úkolem sjednotit svobodu (a tedy také rovnost) s nutností (více s nutností úcty a podřízenosti z povinnosti než ze strachu); takový věk a takový národ musel nejprve vynalézt umění vzájemného sdělování idejí nejvzdělanější části s hrubší, sladění rozšíření a zjemnění první části s přirozenou prostotou a originalitou druhé, a tak zprostředkovací článek mezi vyšší kulturou a skromnou přirozeností, který tvoří správné měřítko, jež nelze udat žádnými obecnými pravidly, také pro vkus jakožto obecný lidský smysl.“ Představa o vkusu jako přístupnějšího prostředku komunikace složitých idejí byla explicitně a vlivně artikulovaná lordem Kamesem v jeho *Základech kritiky*, které Kant znal z německého překladu. Viz Henry Home, lord KAMES, *Elements of Criticism* (1762), sv. 1, Indianapolis: Liberty Fund 2005, s. 15.

## V. Umění jako druhá příroda?

### V.1. Estetická nová mytologie

Představa, že by estetické prostředky mohly být nástrojem nejen sociálního poznání, ale také vytváření sociální soudržnosti, byla pro čtenáře Kantovy *Kritiky soudnosti* velmi atraktivní. Svou roli zde sehrál bezesporu zděděný filhelénismus, tedy vzhlížení k údajně plně estetizované společnosti antického Řecka, ale také smíšené pocity vyvolané Francouzskou revolucí, která vzbuzovala naděje na politickou emancipaci, ale zároveň děsila jakobínským terorem. Otázkou bylo, jak skloubit individuální svobodu se společenskou soudržností, neboli, Rousseauovým slovníkem, jak zajistit vládu obecné vůle. Lákavou byla vize estetické nové mytologie, která by tohoto smíření dosáhla: „Musíme mít novou mytologii, tato mytologie musí sloužit idejím, musí být mytologií rozumu. Dokud ideje neučiníme estetickými, tj. mytologickými, nemá o ně lid zájem, a naopak, dokud mytologie nebude rozumová, musí se jí filozofie vyvarovat.“<sup>61</sup> Učinit ideje estetickými znamená vytvářet novou druhou přírodu<sub>1</sub>. Jak se ale ukázalo, Kant v tomto ohledu byl značně zdrženlivý. Jeho čtenáři již méně.

Stejně jako pro Kanta, i pro autory okruhu výmarské klasiky, především Johanna Wolfganga Goetha a Johanna Gottfrieda Herdera, je umělecké zpracování přírody nikoli primárně napodobováním jejích výtvorů (*natura naturata*), nýbrž napodobováním její tvořivosti (*natura naturans*), na rozdíl od Kanta však chtějí chápat umění jako ztělesnění ideje a tedy prostředek jejího nahlédnutí. V dohledu se však objevuje ještě větší ambice: umění jakožto zhmotnění ideje se ukazuje jako potenciální prostředek *vytváření* druhé přírody<sub>1</sub>. Podle rousseauovské doktríny ale umění může být přinejlepším exemplifikací již existující druhé přírody<sub>1</sub>. Je proto potřeba vysvětlit, jak se umění v moderní nesmířené společnosti druhé přírody<sub>2</sub> může obejít bez toho, co má ztělesňovat.

V německém kontextu si tento problém plně uvědomuje Winckelmann, jehož význam spočívá mimo jiné v tom, jak exemplárně selhává v hledání odpovědi. Podle Winckelmanna má umělecké dílo být

<sup>61</sup> F. W. J. SCHELLING, „Nejstarší program systému německého idealismu“ (1797), in: Břetislav HORYNA, *Dějiny rané romantiky. Fichte, Schlegel, Novalis*, Praha: Vyšehrad 2005, s. 326–327.

alegorií, „přirozeným, napodobujícím znakem, v němž dosahuje ideál trvalý, platný výraz“.<sup>62</sup> Pochopení alegorie ale umožňuje obecné sdílení, žité náboženství, jako tomu bylo v antickém Řecku. Moderní doba ovšem není takovým alegorickým věkem. Aby bylo opět možné vytvářet velké alegorické umění, je tedy podle Winckelmanna potřeba buď dát starým obrazům nové významy, odvozovat alegorie ze starověkých zvyků, které nejsou ještě příliš neznámé, nebo prostě čerpat ze starověké historie. Tyto možnosti jsou ale v důsledku neuspokojivé, protože již dopředu rezignují na možnost rekonstrukce toho, co alegorické umění zjevně vyžaduje: alegorické podhoubí, z kterého umění tyje.<sup>63</sup> Winckelmann tedy stojí na zhruba stejné pozici jako Rousseau. Plnohodnotné umění jako přirozený znak sdílené mravnosti může existovat pouze tam, kde tato sdílená mravnost reálně existuje. Následnou německou tradici uvažování o umění jako přirozeném symbolu můžeme číst jako historii pokusů toto omezení překonat.

Podle Herdera příroda promlouvá skrze své výtvořiny jako skrze symboly coby výrazy božského ducha. Umělecká tvorba je napodobením takového vyjadřování ducha. Umělcův duch ožívuje skrze umění svůj předmět, vytváří z něj organický přirozený symbol (*Natursymbol*), který je přirozeným ztělesněním duchovního. Výraz „přirozený symbol“, který se vyskytuje v Herderově *Kalligoné*, jež byla polemikou s Kantovou třetí *Kritikou*, přímo míří proti Kantovu použití tohoto termínu. Herder vyžaduje od uměleckého díla nejen, aby bylo smyslovým analogonem ideje, jak tomu bylo u Kanta, ale aby bylo přímo jejím ztělesněním, což Kant vylučuje. Analogičnost, na které staví Kant symbolizaci, je podle Herdera arbitrárním konstruktem, který postrádá vnitřní motivovanost – vnitřní souvislost mezi označujícím a označovaným – příslušející symbolům. Přirozené symboly ale dokáží plně a zároveň přirozeně vyjádřit svůj smysl: „Čím přirozeněji, úplněji a působivěji se pojem znázorňuje, tím výstižněji je symbolizovaný; nejdokonalejší jsou tedy přirozené symboly [*Natursymbolen*], ty jsou veškrze významné.“<sup>64</sup>

<sup>62</sup> POCHAT, *Symbolbegriff in der Ästhetik*, s.

<sup>63</sup> WINCKELMANN, „O alegorii“, s. 370–373.

<sup>64</sup> Johann G. HERDER, *Kalligona* (1800), Bratislava: Tatran 1987, s. 221. Viz Bengt A. SØRENSEN, *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*, Kodaň: Munksgaard

I pro Goetha je nejvyšším cílem umělce vytvářet symboly. Symbolické dílo dokáže v sobě jako partikulárním vyjádřit univerzální jako žijící, zpřítomněné.<sup>65</sup> V duchu Kantova rozlišování mezi pojmy a idejemi přisuzuje alegorii schopnost obrazně vyjadřovat pojem, který přitom nic neztrácí ze své uchopitelnosti, a symbolice vyjadřovat obrazně ideu v její nekonečnosti a neuchopitelnosti.<sup>66</sup> Kantův vliv je sice zřejmý, ale Goethe se odkloňuje od filozofa z Královce v tom, že trvá na schopnosti lidské mysli nahlédnout nadsmyslové ve smyslovém skrze jakousi estetickou intuici, a to nikoli nepřímo skrze analogii, ale bezprostředně. Symbolického umění není možné dosáhnout co nejobjektivnějším napodobováním přírody do nejmenších detailů, ani subjektivní manýrou opomíjející detaily pro celkové vyznění. Teprve spojením studia přírody a originálního ducha („manýry“) vzniká „styl“, což je jméno, které dává Goethe této nejvyšší umělecké dovednosti, tedy schopnosti vystihnout „podstatu věci“.<sup>67</sup> Člověku je dáno v uměleckém zpodobňování mít přístup pouze k povrchu jevů, nikoli k jejich podstatě. Musí jim tedy dodat na živoucnosti a smyslu:

Příroda organizuje živoucí, netečné jsoucno, umělec mrtvé, ale významné, příroda skutečné, umělec zdánlivé. K dílům přírody musí divák teprve přinést smysluplnost, cit, myšlenku, efekt, vliv na duši, v uměleckých dílech to vše chce a musí již nalézt. Úplná nápodoba přírody není v žádném smyslu možná, umělec je povolán pouze k ztvárnění povrchu jevů. Vnější nádoby, živoucí celek, který promlouvá ke všem našim duchovním a smyslovým mocnostem, dráždí naši touhou, povznáší našeho ducha, jehož vlastnění nás činí šťastnými, životaplné, mocné, vypěstěné, krásné, tam je umělec vykázan.<sup>68</sup>

Umělec v Goethově pojetí nepracuje pouze s druhou přírodou estetických idejí v mysli (jak tomu bylo u Kanta), ale plně ji ve světě realizuje: „A tak dává umělec přírodě, které také vděčí za svou existenci,

1963, s. 55–70.

<sup>65</sup> „Skutečnou symbolikou je to, kde zvláštní reprezentuje obecné nikoli jako sen nebo stín, ale jako živoucí okamžik zjevení neprobatelného [*als lebendig- Augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen*].“ Johann W. GOETHE, *Maximen und Reflexionen*, in: *Goethes Werke* (Hamburger Ausgabe), sv. 12, Mnichov: C. H. Beck 1981, s. 471, č. 752.

<sup>66</sup> *Ibid.*, s. 470–471, č. 749, 750.

<sup>67</sup> Johann W. GOETHE, „Jednoduché napodobňovanie prírody, maniera, štýl“ (1789), in: *O prírode a umení*, Bratislava: Pravda 1982, s. 289–293.

<sup>68</sup> Johann W. GOETHE, „Diderots Versuch über die Malerei“ (1799), in: *Sämtliche Werke* (Münchner Ausgabe), sv. 7, Mnichov: Hanser 1986, s. 523.

zpět druhou přírodu, ale prodchnutou citem, myšlenkou, lidsky zdokonalenou.<sup>69</sup>

Goethova koncepce symbolu jako smyslového bezpojmového zpřístupnění ideje rezonovala s mladým F. W. J. Schellingem, s kterým se Goethe v době pobytu prvého v Jeně stýkal.<sup>70</sup> Schelling ve svém jenském období (1798–1803) vnímal přírodu i umění jako různé projevy stejného principu a umělecká tvorba se mu stala modelem pro smíření kultury a přírody, a to nikoli náhodou v době, kdy byl v úzkém kontaktu s jenskými romantiky z okruhu bratří Schlegelů.<sup>71</sup> Schelling přejímá goethovsko-herderovskou koncepci symbolu jako ztělesnění ideje: chápe ideu nekantovsky jako jednotu zvláštního a obecného, jako obraz božského, tedy ztělesnění univerzality, její symbol. Jako takové jsou ideje přístupné nikoli rozumu, ale pouze obrazotvornosti, a to v podobě uměleckých děl. Podle Schellinga je mytologie, chápaná jako uzavřený systém idejí,<sup>72</sup> nevyhnutelnou podmínkou a první látkou symbolického umění. Umění totiž má být ztvárněním absolutna v ohraničené podobě, aniž by zrušilo absolutno. Dokázat to může pouze za podmínky, že to, co se vyjadřuje v umění jsou ideje, tedy bozi, kteří mají své ukotvení v koherentním mytologickém světě.<sup>73</sup> I v Schellingovi se tedy objevuje idea Winckelmannovy alegorické doby,<sup>74</sup> ač tentokrát bychom spíše měli mluvit o době symbolické.<sup>75</sup> Tato představa činí umění závislé na existenci mytologie, které pouze dává výraz. Podle Schellinga (i Winckelmannova) ovšem moderní umění neexistuje za podmínek mytologie. Cílem nového umění má tedy být nastolit novou mytologii, která není než druhou přírodou, přirozeným ztělesněním

<sup>69</sup> *Ibid.*, s. 527. Srov. GOETHE, *Maximen*, s. 467, č. 722: „Umění: druhá příroda [*eine andere Natur*], také tajemná, ale srozumitelnější; neboť vzniká z rozumu [*aus dem Verstande*].“ Srov. Friedrich SCHILLER, „O naivním a sentimentálním básnictví“ (1795), in: *Výbor z filozofických spisů*, Praha: Svoboda-Libertas 1992, s. 286, pozn.

<sup>70</sup> Ke vztahu Schellinga a Goetha v období pobytu prvého v Jeně viz Robert J. RICHARDS, „Nature Is the Poetry of Mind, or How Schelling Solved Goethe’s Kantian Problems“, in: Michael FRIEDMAN – Alfred NORDMANN (eds.), *The Kantian Legacy in Nineteenth-Century Science*, Cambridge, MA: MIT Press 2006, s. 27–50.

<sup>71</sup> Přednášky z filozofie umění z tohoto období byly poprvé v celku publikovány až v sebraných spisech po Schellingově smrti v roce 1859. Viz slovenský překlad F. W. J. SCHELLING, *Filozofia umenia*, Bratislava: Kalligram 2007.

<sup>72</sup> Např. řecký panteon bohů není než takovým systémem idejí.

<sup>73</sup> SCHELLING, *Filozofia umenia*, § 39.

<sup>74</sup> *Ibid.*, s. 279.

<sup>75</sup> Pro Schellinga – ostatně podobně jako pro Goetha – rozdíl mezi symbolem a alegorií odpovídá rozdílu mezi antickým a moderním (křesťanským) uměním: alegorie odkazuje k obecnému, aniž by jím bylo. Tak je křesťanská mytologie při nejlepším idealistická, protože na přírodu nahlíží jako na to, co je pomíjivé. Antická mytologie a její umění jsou symbolické, protože symbol zároveň je tím, k čemu odkazuje. Tato mytologie je proto také realistická. *Ibid.*, s. 284–285, 302–303. K rozlišení symbolu a alegorie u Schellinga a jejím goethovským zdrojům viz SØRENSEN, *Symbol und Symbolismus*, s. 248–261.



idejí.

Jak jsme viděli v minulé části u *Systému transcendentální filozofie*,<sup>76</sup> syntéza přírodní nutnosti a lidské svobody v druhé přírodě<sub>1</sub> je pro Schellinga cílem lidských dějin. Jenomže zůstalo neřešenou otázkou, jak se má nová mytologie realizovat. Rousseauovou odpovědí bylo uvedení role velkého zákonodárce a zároveň vyloučení možnosti, že by dané společnosti imanentní kulturní instituce mohly jakkoliv přispívat k vytváření jednou ztracené sdílené mravnosti. Pro Schellinga naopak v umění a estetickém citu bylo možné vidět exemplární médium smíření. Schelling tvrdil o mytologii, že nemůže být výtvozem jediného člověka, ale že vyžaduje homogenní společnost, která vystupuje jako jeden člověk. Mytologie tak vytváří „druhý svět“, který je totožný s druhou přírodou *Systému*; je to nejvyšší idea celých dějin, smíření přirozenosti a kultury.<sup>77</sup> Takovou byla antická kultura a znovu se může stát ta moderní. Schelling byl v této době přesvědčen, že jedině umění dokáže vytvořit, spřádat novou mytologii. V alegorickém věku, ve kterém je vezdejší svět „světem individuí, světem rozpadu“, ve kterém je vše pomíjející a zároveň odkazující k všeobecnému, je úkolem umění jít vstříc osudu dějin, tedy smíření přírody a dějin („kdy sám světový duch dokončil velkou báseň“), a básník musí z fragmentů celkového smyslu vytvářet svou osobní mytologii, která je předzvěstí obecné nové mytologie.<sup>78</sup> Umělci se zde přisuzuje role mytologa, někoho, kdo dokáže spřádat pletivo druhé přírody; synchronní akumulací takových mytologů pak může povstat nová mytologie.<sup>79</sup> Touto pozicí se tak Schelling posouvá mimo horizont Rousseauova a Winckelmannova sociálního fatalismu. Estetická intuice, jakou vykazuje génius, mu dává možnost nahlédnout a zhmotňovat nadsmyslové ve smyslovém, a být tak tvůrcem – takříkajíc *ex nihilo* – osobní mytologie. Umění je proto základní civilizační nástroj naplnění dějin.

Podobné myšlenky bychom našli i u Novalise, z raných romantiků nejvíce posedlého představou

---

<sup>76</sup> Sekce III.1.

<sup>77</sup> SCHELLING, *Filozofia umenia*, § 42, s. 288–289.

<sup>78</sup> *Ibid.*, s. 320–323.

<sup>79</sup> Srov. Otto PÖGELER, „Die neue Mythologie“, in: *Die Frage nach der Kunst. Von Hegel zu Heidegger*, Freiburg: Alber 1984, s. 82–83.

splynutí umění a přírody. Nazývá umění „komplementární přírodou“ a v Goethově duchu píše: „Zvláštní, že se nám v přírodě líbí všechno křiklavé, neuspořádané, nesymetrické, neekonomické, zatímco od všech uměleckých děl mimovolně požadujeme umírněnost, přiměřenost, harmonii a vhodné, líbivé protiklady. Bez tohoto rozlišení by nikdy nevzniklo umění. Právě díky tomu se umění stalo nevyhnutelným a charakteristickým.“<sup>80</sup> Umění je zde zduchovněním přírody, což ale neznamená, že se tím od ní odděluje. Spíše ji dotváří: „Příroda má umělecký instinkt – je proto žvástem, chceme-li oddělovat přírodu a umění.“<sup>81</sup> Naopak, horizontem se má stát splynutí přírody a umění: „Je nanejvýš pochopitelné, že se nakonec vše stane poezií. Že by se nakonec svět stal myslí?“<sup>82</sup> Nejde tu o to, že by se svět stal myslí, ale že rozlišení mezi myslí a světem, kulturou a přírodou přestane dávat smysl: „Příroda se má stát uměním, umění pak druhou přirozeností.“<sup>83</sup>

Je známé, že optimistická očekávání, která Schelling a raní romantici vkládali do nového umění jako prostředku smíření, jim dlouho nevydržela. Otázka zdroje mytologického podloží se nezdála být uspokojivě vyřešena. Schellingova vize umělce jako nového mytologa, který je schopný z fragmentů ztracené mytologie jako koherentní totality smyslu rekonstruovat zárodky nové mytologie, není příliš přesvědčivá: Jakým způsobem se osobní mytologie géniů propojí do jednoho koherentního celku? I kdyby šlo jen o osobní mytologii, nevyžaduje estetická intuice génia vždy již jakýsi koherentní mytologický systém, z kterého lze čerpat? Tak jako se Winckelmannovi nepodařilo přijít se srozumitelným návodem na znovuoživení alegorického věku skrze nápodobu řeckých děl, tak se to nepodařilo ani jenské avantgardě. I to je důvod proč se z avantgardy v podstatě jen během několika let stala reakční *arrière-garde*. Projekt zpřírodnění kultury a dějin skrze novou mytologii nabral u některých romantiků znatelně konzervativnějších rysů v podobě ukotvení hledané mytologie v národních a náboženských (především katolických) tradicích.<sup>84</sup>

<sup>80</sup> NOVALIS, „Nové fragmenty“, v: Milan ŽITNÝ (ed.), *Nemeckí romantici*, Bratislava: Tatran 1989, s. 185.

<sup>81</sup> *Ibid.*, s. 190.

<sup>82</sup> *Ibid.*, s. 188.

<sup>83</sup> „Natur soll Kunst und Kunst zweite Natur werden.“ NOVALIS, *Zázračná hra světa*, Praha: Odeon 1991, s. 181.

<sup>84</sup> K tomuto rysu pozdní romantiky viz Dieter STURMA, „Politics and the New Mythology. The Turn to Late Romanticism“, in: Karl AMERIKS (ed.), *The Cambridge Companion to German Idealism*, Cambridge: Cambridge

Schelling byl na krátkou dobu – pod vlivem jenské rané romantiky – přesvědčen, že estetická intuice dokáže vytvářet i za absence symbolické realistické mytologie vlastní mytologie, které budují cestu ke smíření přírody a dějin.<sup>85</sup> Schellingovo překonání rousseauovské doktríny mělo spočívat v tom, že se v umění objeví prostředek realizování identity vědomého a nevědomého, že se v něm plně zhmotní („symbolizuje“) idea. Překročení propasti mezi neznázornitelnými idejemi praktického rozumu a představami obrazotvornosti skrze estetickou intuici ale neřeší winckelmannovsko-rousseauovskou premisu sociální determinovanosti umění. Jestliže ideje, které se mají v umění vyjadřovat, dodává mytologické podhoubí, jak může umění plnit svou smírující roli za absence tohoto podhoubí, což je právě situace moderní západní civilizace?

## V.2. Místo umění v Hegelově filozofii

Přes své počáteční nadšení pro projekt nové estetické mytologie Hegel nakonec odmítne představu, že by umění či jeho prostředky měly sehrát roli hlavního sociálního činitele smíření kultury a přírody.<sup>86</sup> Neznamená to, že umění nemá žádnou roli v projektu smíření, kterému zůstává Hegel celou svou filozofií věrný. Jak jsme již měli možnost vidět, Hegel ve své filozofii objektivního ducha termín „druhá příroda“ s největší pravděpodobností přebírá od Schellinga.<sup>87</sup> V jeho estetických přednáškách vydaných posmrtně jeho žákem Heinrichem Gustavem Hothem však nehraje žádnou významnou roli.

---

University Press 2000, s. 219–238. Různá vysvětlení Schellingova odklonu od filozofie umění po roce 1807 shrnuje David Z. SHAW, *Freedom and Nature in Schelling's Philosophy of Art*, Londýn: Continuum 2010, s. 115. Obecně k tématu nové mytologie v tomto období, zvláště pak ve vztahu k Hegelovi, viz PÖGGELER, „Die neue Mythologie“.

<sup>85</sup> Ve své mnichovské přednášce „O vztahu krásných umění k přírodě“ z roku 1807 – posledním textu, ve kterém se zabývá filozofií umění – pak tuto schopnost umění tvořit novou mytologii přímo spojuje s politickou obrodou národa. Viz Lucia SZIBORSKY, „Schelling und die Münchener Akademie der Künste. Zur Rolle der Kunst im Staat“, in: Annemarie GETHMANN-SIEFERT – Otto PÖGGELER (eds.), *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik*, Bonn: Bouvier 1986, s. 39–43; F. W. J. SCHELLING, „Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur“ (1809), in: K. F. A. SCHELLING (ed.), *Schellings Sämtliche Werke*, sv. 7, Stuttgart: Cotta 1860, s. 289–329.

<sup>86</sup> PÖGGELER, „Die neue Mythologie“, s. 49–65. Toto nadšení, zjevně ovlivněné četbou Schillera, sdílel se svými přáteli s tübingského semináře, Hölderlinem a Schellingem. Známým dokladem (nejasného autorství, ale psaným Hegelovou rukou) je již citovaný krátký text F. W. J. SCHELLING, „Nejstarší program systému německého idealismu“.

<sup>87</sup> Do jaké míry ale byla tato metafora v politickém myšlení osvícenského Německa živá, dokazuje např. Herderův záznam v jeho cestovním deníku (1769): „Kde je monarcha, který je i stvořitelem? Který zná svůj lid jako Bůh svět? Který vzdělává svůj lid tak, aby se mu zákony staly druhou přírodou? Takový monarcha je nutný pro stát, jako stát pro něj.“ Cit. v Frederick BEISER, *Enlightenment, Revolution, and Romanticism. The Genesis of Modern German Political Thought, 1790–1800*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1992, s. 201.

Vyskytuje se tam jen na jednom místě, a to ještě v souvislosti, která se na první pohled nezdá být pro naše téma příliš relevantní. Pokusím se ukázat, že naopak tento ojedinělý výskyt nabízí vynikající interpretační klíč k pochopení Hegelovy pozice.

Hegelovo povýšení pojmu druhá příroda na *terminus technicus* své filozofie můžeme vnímat jako stanovení předmětu sociální filozofie – tedy hledání perspektivy, ze které je možné nahlížet a kritizovat sociální vztahy. Skrze syntézu moderního liberalismu a klasické aristotelské politiky formuloval Hegel jako podmínku moderní politické svobody existenci sociální jako racionální druhé přírody, tedy takového uspořádání společenských vztahů, ve kterém se členové společnosti skrze enkulturaci mohou plně integrovat, aniž by se zpronevěřili nárokům kritické racionality – reflexe zde v žádném ohledu neničí praktické znalosti: naopak, realizuje (jako sféra absolutního ducha) potenciál, který v člověku rozvíjí druhá příroda (objektivní duch). Umění, náboženství a filozofie jsou tři způsoby sebe-uchopování kolektivního činného vědomí (tj. ducha) realizujícího se v druhé přírodě sociální. Umění je přitom bezprostředností mravů ustanovujících sociální druhou přírodu nejbližší, protože využívá smyslové bezprostřednosti k vyjádření onoho sebe-porozumění.

Umění má podle Hegela za cíl demonstrovat úspěchy ducha už na rovině smyslů. Umění je vždy zdáním ve všech svých podobách. Zdání (*Schein*) je zároveň *iluzí* v poměru k přírodní realitě, ale také *vyzařováním* ducha. Je vždy fikcí, vždy něčím vytvořeným jako zdání, a v tom je duchovnějším (a proto také podle Hegela pravdivějším) než přírodní skutečnost. Protože je umění v principu pokusem činného, sebe-si-uvědomujícího vědomí vyjádřit smysl sebe sama ve smyslům přístupné podobě, existuje ideální podoba umění, která demonstruje tento smysl skrze spojení pojmu a smyslovosti.<sup>88</sup> Tím je klasické umění, tedy umění antického Řecka okolo 5. stol. př. n. l., kdy „ovládal duch empirický zjev a úplně jím pronikal, poněvadž to byl tento zjev, v němž měl duch obdržet svou úplnou realitu“; „Tím se stalo klasické umění znázorněním ideálu, přiměřeným jeho pojmu, dovršením říše krásy. Nic

---

<sup>88</sup> Pro přehlednou interpretaci ducha jako činného vědomí, jehož povaha je určena sebe-uchopením, a umění jako specifického způsobu sebe-reflexe tohoto vědomí u Hegela viz Terry PINKARD, „Symbolic, Classical, and Romantic Art“, in: Stephen HOULGATE (ed.), *Hegel and the Arts*, Evanston, IL: Northwestern University Press 2007, s. 3–28.

krásnějšího nemůže být, ani vzniknout.<sup>89</sup> Klasické umění plní roli toho, čemu v jenské *Fenomenologii ducha* Hegel říká „umělecké náboženství“:<sup>90</sup> plní roli nejvyššího možného vyjádření kolektivního sebe-porozumění, vnímaného v podobě antropomorfizovaných bohů. Nástup romantického (ve významu post-antického, křesťanského) umění se vyznačuje rozpadem ideálu krásy. Smyslové formy umění se ukazují jako neschopné dát adekvátní výraz duchovním potřebám člověka:

To, co se vnějškově jeví, nedovede již vyjadřovat vnitro, a je-li k tomu přece ještě vyzýváno, pak je pověřeno jen úlohou prokázat zjevně, že vnějšek je neuspokojivé jsoouco a že musí poukazovat zpět k nitru, k mysli a citu jako k podstatnému živlu. Ale z právě toho důvodu připouští nyní romantické umění, aby vnějšek se sám opět rozvíjel pro sebe v úplné svobodě, a dovoluje v tomto ohledu, aby každá libovolná látka až po květiny, stromy a obyčejné domácí nářadí vstupovala do uměleckého podání bez všech překážek i v přirozené nahodilosti svého jsoouca.<sup>91</sup>

Umění jako způsob sebepoznání ducha se nutně vyčerpává právě proto, že jde o sebepoznání ducha, tedy něčeho nesmyslového. Existují vyšší, čistší podoby sebepoznání, konkrétně náboženství a filozofie. Teprve když umění přestane být nejvyšším výrazem ducha, otevírá se možnost, že ho nahlédneme takové, jaké je, tedy jako omezený, smyslový výraz ideje.

Umění přestalo být nejvyšším výrazem ducha v okamžiku, kdy společenské vztahy antické *polis* začaly ztrácet na intuitivnosti a bezprostřednosti. To představuje první konec umění, který ale předznamenává počátek vlastního moderního („romantického“) umění, tedy umění zbaveného úradku adekvátního ztělesňování ducha. Takové umění ale neustále bojuje s nebezpečím upadnutí do arbitrárnosti a pouhé dekorativnosti, tedy s nebezpečím svého druhého, fatálnějšího konce.<sup>92</sup> Jak absolutní duch nachází adekvátnější prostředky sebevyjádření v náboženství a konečně ve ve filozofii, vystupuje napovrch neschopnost umění adekvátně vyjádřit bohatost vnitřního života moderní

<sup>89</sup> G. W. F. HEGEL, *Estetika* (1835), sv. 1, Praha: Odeon 1966, s. 381, 375.

<sup>90</sup> G. W. F. HEGEL, *Fenomenologie ducha* (1807), Praha: NČSAV 1960, VII, B, s. 429–451.

<sup>91</sup> HEGEL, *Estetika*, sv. 1, s. 381.

<sup>92</sup> Sugestivní postřeh o dvou koncích v Hegelově filozofii umění si vypůjčuji z Gillian ROSE, *Hegel Contra Sociology*, Londýn: Athlone 1981, s. 120–123.

subjektivity. Nemůže ji ztělesnit, může k ní však alespoň odkazovat, tak jako symbolické umění orientu předcházející klasickému mohlo pouze odkazovat na sobě vnější absolutno.<sup>93</sup> V moderním umění se potenciálně každý materiál může stát předmětem uměleckého ztvárnění; podstatné již není zachycení krásného ideálu lidské formy, ale vroucnosti a niternosti. Moderní umění, které by se oddávalo pouze naturalistickému zachytávání lidských postav a věcí, aniž by dávalo zaznít „svobodě a živosti ducha“, by nijak nepřispívalo ke smíření autonomního činného vědomí s heteronomním světem první i druhé přírody, nedostalo by tedy svému úkolu být médiem absolutního ducha.<sup>94</sup>

Umění má být na všech svých historických úrovních – jako orientální symbol neuchopitelného božství, jako jeho antické ztělesnění a konečně jako moderní odraz niternosti ducha – manifestací dosaženého stádia smíření mysli a toho, co je jí vnější. Umění nám má dát pocítit „vnitřní svobodu ve vnějšku“,<sup>95</sup> tedy manifestovat pocit zabydlenosti činného vědomí ve světě. Tomuto úkolu se dá rozumět dvěma způsoby:

1) Hegel je klasický myslitel zastávající pozice Rousseaua a Winckelmannna, protože umění je mu smyslovým výrazem již existujícího koherentního světonázoru panujícího v dané společnosti. Přiklání se tedy na stranu klasického myšlení, podle kterého je umění výrazem již existujícího mytologického podhoubí, v tomto případě stavu vývoje ducha. Klíčový rozdíl pak spočívá v tom, že Hegel selhání moderního umění jako neadekvátnějšího zhmotnění ducha nevidí jako úpadek, ale jako projev pokroku. Takto bývá také Hegelova filozofie umění charakterizována. Podle Ernsta Gombricha z Hegelovy filozofie vyplývá pro chápání dějin umění těchto pět principů, z nichž první tři dědí Hegel od Winckelmannna:

- estetický transcendentalismus, tedy představa, že skrze umění se projevují umění překračující hodnoty (pravda, idea);

<sup>93</sup> Tehdy kladl vyjádření odpor nekonečný rozměr nadsmyslového, v romantickém umění je to nekonečná dimenze vnitřního života subjektivity. Viz relevantní kapitoly v HEGELOVĚ *Estetice*, sv. 1, 2. část, 3. sekce.

<sup>94</sup> *Ibid.*, s. 158–159. Viz Benjamin RUTTER, *Hegel on the Modern Arts*, Cambridge: Cambridge University Press 2010, s. 95.

<sup>95</sup> HEGEL, *Estetika*, sv. 1, s. 159. Právě proto, že symbolické umění nedokáže dát výraz této vnitřní svobodě, ale zobrazuje ji pouze jako něco, co je nutně každé formě vnější, nazývá jej Hegel „*Vorkunst*“.

- historický kolektivismus: umění je výrazem kolektivního, národního ducha;
- historický determinismus: umění se vyvíjí v logických krocích;
- metafyzický optimismus: dějiny jsou nutným vývojem sebe-poznávání ducha;
- dialektický relativismus: veškeré formy umění jsou relativním projevem ducha a lze mezi nimi vyzorovat nutné vztahy.<sup>96</sup>

Gombrich činí z Hegela Winckelmannova pokračovatele: umění je jen vnějším projevem duchovní substance doby, je zakleté ve své epoše a plně determinované historicko-sociálním kontextem.

2) Hegel vnímá umění jako manifestaci dosaženého stádia smíření ducha, *keré se uskutečňuje také touto manifestací*. Jinými slovy, umění není pouhým výrazem existujícího obsahu, ale je realizací tohoto obsahu skrze své výrazové prostředky. Umění, stejně jako filozofie a náboženství je způsobem, médiem sebe-porozumění, nikoli *ex post* vyjádřením existujícího porozumění. Toto druhé čtení zastává Robert Pippin,<sup>97</sup> který invenčním způsobem poukazuje na souvislost Hegelovy estetiky a jeho filozofie jednání. Pippin upozorňuje na pasáž v *Estetice*, ve které Hegel přímo odmítá dvoufázové pojetí tvorby umění spočívající v předem existující ideji a jejím následném ztvárnění:

[B]ásníci a umělci stali se Řekům tvůrci jejich bohů, tj. umělci dali národu určitou představu konání, života, působnosti toho, co je božské, tedy určitý obsah jeho náboženství. A to ne tak, že by tyto představy a nauky byly již *před* poezií přítomny v abstraktní podobě uvědomění jako všeobecné náboženské city a myšlenková určení a potom teprve že by je umělci byli přirodili obrazy a zvenčí ověšovali básnickou výzdobou: nýbrž způsob umělecké produkce byl ten, že oni básníci svou básnickou prací dovedli ze sebe vymítnout *pouze* v této formě umění a poezie to, co v nich kvasilo.<sup>98</sup>

<sup>96</sup> Ernst GOMBRICH, „The Father of Art History“. On the Influence of Hegel“ (1977), in: Peter ABBS (ed.), *The Symbolic Order. A Contemporary Reader on the Arts Debate*, Barcombe, UK: Falmer 1989, s. 85–86. Podle Gombricha, popperovského kritika hegelianismu, byla Hegelova perspektiva vlastní zakládajícím postavám moderních dějin umění od Carla Schnaaseho přes Jacoba Burckhardta, Heinricha Wölfflina, Aloise Riegla, Maxe Dvořáka po Erwina Panofského. Viz Jason GAIGER, „Hegel’s Contested Legacy. Rethinking the Relation between Art History and Philosophy“, *Art Bulletin*, roč. 93, 2011, č. 2, s. 178–194.

<sup>97</sup> Pippin v této souvislosti zmiňuje i GAIGER, „Hegel’s Contested Legacy“, s. 187–188.

<sup>98</sup> HEGEL, *Estetika*, sv. 1, s. 119.

Hegel zde vysvětluje jak může zároveň přisoudit umění roli vyjevování pravdy (ducha, božského) a odmítat, že by se tím umění podřizovalo něčemu jemu vnějšimu (v tomto případě náboženství). Umění sice může přijmout služebnou roli ilustrace kultu, ale tím přestává být uměním ve smyslu „smyslového utváření“ (*sinnliche Gestaltung*) ducha. Umění je smyslové utváření či tvarování ducha v tom, že se v něm duch uskutečňuje, aniž by existoval v nějakém platónském světě idejí levitujícím nad materiálním světem. V případě řeckého umění platí pro Hegela (stejně jako pro Schellinga), že řecké představě božství odpovídalo umělecké ztvárnění, ve kterém pojem a jeho smyslové ztvárnění splývají. V antickém Řecku padá rozdíl mezi náboženstvím a uměním.

Pippin tuto pasáž dává do souvislosti s Hegelovým chápáním jednání. Podle Hegela teprve externalizací v činu může sebe-vědomí nahlédnout, čím je. Jeho čin je realizací tohoto sebe-vědomí. Zjišťujeme, čím jsme, skrze jednání, skrze to, že se něčím stáváme. Umělecká tvorba stejně jako každé jiné jednání nečerpá svůj smysl výhradně v intenci, nýbrž *post factum*, po provedení. To, čím se nějaké jednání stává, závisí nikoli pouze na vůli jednajícího, nýbrž na sociálním, historicky utvořeném kontextu, na sebe-porozumění dané kultury a na normách, které v ní panují. Tyto normy a způsoby sebe-porozumění jsou ale produktem společenské praxe a umělecká tvorba je jednou takovou praxí.<sup>99</sup> Praxí, kterou Hegel neváhá zařadit po bok filozofie a náboženství do sféry absolutního ducha, čili do sféry kolektivní sebe-prezentace ambicí a cílů dané společnosti. Umění tedy není externalizací předem daného smyslu, ale je externalizací jako generováním smyslu, osmyslováním.

Jason Gaiger se domnívá, že Pippinova interpretace nedokáže zbavit Hegelovu pozici determinismu, který mu přisoudil Gombrich. Hegelovo zařazení umění do sféry absolutního ducha totiž také znamená, že umění, náboženství a filozofie dané doby v důsledku vyjadřují stejný obsah, stejné sebe-porozumění, které se stává s historickým vývojem konkrétnější: nejdříve nachází své adekvátní vyjádření v umění (antické Řecko), následně v náboženských představách (křesťanství), aby dosáhlo svého

<sup>99</sup> Robert PIPPIN, „The Absence of Aesthetics in Hegel’s Aesthetics“, in: Frederick BEISER (ed.), *The Cambridge Companion to Hegel and Nineteenth-Century Philosophy*, Cambridge: Cambridge University Press 2008, s. 409–412. Srov. Robert PIPPIN, *Hegel’s Practical Philosophy. Rational Agency as Ethical Life*, Cambridge: Cambridge University Press 2008, 6. kap.



nejduchovnějšího výrazu ve filozofii.<sup>100</sup>

Nelze popřít, že Hegel skutečně nahlíží dějinný vývoj jako optimistický příběh cesty ducha k sebe-pochopení. V případě umění lze tento příběh načrtnout následujícím způsobem: Jako činná vědomí ve světě jsme sami sobě záhadou (odkud přicházíme, kam směřujeme?) a sebe jako činitele ukotvujeme v mýtu, ve spojení umění a náboženství. V symbolickém proto-umění (*Vorkunst*) dáváme výraz zdroji této záhady, něčemu, co nás přesahuje, co nejsme s to uchopit a co je pro nás abstraktním, vznešeným tajemstvím. Činná vědomí ale dospějí k zjištění, že symbolické umění je neadekvátní vzhledem k jejich chápání toho, co je pro ně smysluplné. Podmínky sebe-porozumění nemají být kladeny kamsi za obzor, ale musejí se ukázat takřikajíc „v plné kráse“. Božské nemá být nedosažitelné, ale přístupné v podobě ideálu: umělecké reprezentace soběstačnosti a plné autonomie. Problém s touto soběstačností je, že by byla udržitelná pouze ve světě, který by byl čistým mýtem, tedy ve světě, kde by příroda byla přímo uzpůsobená lidským potřebám a lidé navzájem by si ve své soběstačnosti nijak nekonkurovali. Ale lidské vůle se dostávají do konfliktu jak s přírodou, tak navzájem. Řekové se podle Hegela snaží překonat tyto konflikty esteticky, v antických tragédiích. Tragédie jsou ale již svého druhu připuštěním, že estetický ideál, umělecká krása nedokáže dát těmto pnutím plný výraz. Co to znamená být smrtelným, tělesným činitelem, nelze vyjádřit krásou forem. Teprve pro nás, moderní, se ukazuje umění tím, čím vždy bylo: kolektivní sebe-reflexí toho, co to znamená být lidmi ve formě smyslové prezentace. V souladu s tím sekularizované moderní umění není odkazem k autochtonním mocnostem, nebo ztělesněním božství, ale výrazem niternosti lidského subjektu.<sup>101</sup>

Tento příběh můžeme a nemusíme přijmout, ale důležité je si uvědomit, že pokud se rozhodneme akceptovat výchozí premisy osvícenského projektu,<sup>102</sup> tedy že se člověk ve svém uspořádání věcí a vztahů na zemi nemá spoléhat slepě na tradici či náboženská dogmata a že toto odmítnutí slepoty

---

<sup>100</sup> GAIGER, „Hegel's Contested Legacy“, s. 188.

<sup>101</sup> Shrnuji zde, jak tento příběh podává PINKARD, „Symbolic, Classical, and Romantic Art“.

<sup>102</sup> Plné obhájení nosnosti tohoto projektu daleko přesahuje ambici této práce. Jen dodávám, že v současné filozofii nevidím mnoho proudů či směrů, které by tuto premisu nějakým způsobem nepřijímaly za svou. Je to předpoklad naturalistických i pragmatistických, realistických i antirealistických filozofických programů.

znamená odkouzlení světa, pak potřebujeme také nějak uchopit, jakým způsobem jsme dospěli k takovému zjištění, proč pro nás představuje úspěch a kdo jsme to vůbec „my“. Normativní horizont, do kterého Hegel vsazuje člověka, je cesta k plně racionálnímu sebe-porozumění, které bude možné pouze ve společnosti, ve které individuální činná vědomí dospěla vlastní praxí k ustanovení takové sociální reality, v jejíchž normách nacházejí ospravedlnění pro své jednotlivé činy. Umělecká praxe hraje pro něj v tomto putování důležitou roli, nikoli však ústřední. Je jen jedním z nenahraditelných způsobů racionální praxe.

V případě obvinění z determinismu, tedy z přijetí winckelmannovsko-rousseauovského podřízení instituce umění morálnímu milieu, jde u Hegela o klíčovou otázku, protože odmítá, podobně jako Schelling, Kantovo oddělení etických od sociálních norem. Na rozdíl od Schellinga (jenského období) však také odmítá, že by umění bylo nejvyšším nástrojem budování druhé přírody<sup>1</sup>. Gaigerovu námitku, že ani Pippinova obhajoba Hegela neimunitizuje vůči Gombrichově kritice determinismu, je dle mého možné zčásti neutralizovat poukazem na v minulé části vypracovanou normativistickou pozici, které Hegelova pozice zhruba odpovídá. Smysl, který je přisuzován jednání a poznání, je ukotven v sociální heteronomii, která se zase uplatňuje v rámci autonomie sociální. Zkušenost s estetickými hodnotami je příkladem normativního poznání, tedy sociálně prostředkované citlivosti vůči nim. Formální účelnost přírody manifestující se v krásném objektu se v této perspektivě jeví jako manifestace pojmové prosycenosti světa, tedy jako manifestace úspěchu ducha (odtud libost). Co víc, Hegelovo chápání umění jako způsobu sebe-poznání ducha (jako sféry činnosti absolutního ducha) činí z umění také prostředek sociálního poznání, tedy nahlédnutí kontur sociální druhé přírody. Ve zbytku kapitoly se pokusím vztah umění a druhé přírody u Hegela rekonstruovat na základě již zmiňované letmé zmínky o druhé přírodě v Hothově edici estetických přednášek.

### **V.3. Hegelova kritika chápání umění jako tvůrce druhé přírody**

V Rousseauově *Nové Heloise* Saint-Preux v desátém dopise líčí návštěvu bývalého sadu, který Julie

přeměnila na smysly přecházející zahradu, Elysium, jež působí dojmem panenské přírody. Ve skutečnosti je vše ale důmyslně zaranžovaná a příroda je ve své tvořivé síle regulovaná lidským důvtipem.<sup>103</sup> Jak poznamenává Starobinski, iluze neposkvřené přirozenosti a soběstačnosti odráží v malém ekonomickou soběstačnost sídla v Clarens, kde žijí Julie a Wolmar. Elysium je obrazem druhé přírody<sub>1</sub>, kterou si lidé, opustivši přirozený stav života v divoké přírodě, musí znovu vytvořit.<sup>104</sup> Když Rousseau popisuje Saint-Preuxovo nadšení z Juliina Elysia coby dech beroucí iluze organické soběstačnosti, jako by ilustroval pozdější Kantovu „malířskou“ koncepci zahradní architektury.

V *Kritice soudnosti* zařazuje Kant „dekorativní zahradnictví“ (*Lustgärtnererei*) pod malířství. Kantova obecná definice praví, že „[m]alířství [...] znázorňuje uměle *smyslové zdání* spojené s idejemi“.<sup>105</sup> Zatímco ve vlastním malířství se iluzivnost uplatňuje ve vytváření smyslového zdání rozprostraněnosti, dekorativní zahradnictví, které naopak skutečně působí v prostoru, vytváří zase zdání jiného účelu než pouhého podněcování svobodné hry rozvažování a obrazotvornosti. O jaký účel se jedná, je zřejmé z následujícího vymezení dekorativního zahradnictví: „ozdobení půdy touž rozmanitostí (travinami, květinami, křovinami a stromy i původními útvary, pahorky a údolími), jakou ji v názoru představuje příroda, jen sestavené jinak a přiměřené jistým ideám“.<sup>106</sup> Tedy dekorativní zahradnictví vyvolává dojem, že je přírodou a že umělá konfigurace prostoru odpovídá přirozené organizaci, kterou připisujeme přírodě (a které se Kant věnuje v teleologické části *Kritiky soudnosti*).

U Rousseaua se objevuje v jeho tematizaci zahrady motiv oduševnělé, umělé přírody jako pro člověka adekvátnějšího okolí, než je samotná příroda. Nejde ale o přímý protiklad přírody, jako spíš o její povýšení, obohacení, při zachování přirozeného řádu a dojmu organické celistvosti. Zahrada je tu předobrazem smířené druhé přírody<sub>1</sub> sociální reality. Jak je ale vidět právě na příkladu Elysia, tento předobraz je u Rousseaua spíše výrazem uskutečněného sociálního smíření v Clarens.<sup>107</sup>

<sup>103</sup> Jean-Jacques ROUSSEAU, *Nová Heloisa* (1761), Praha: Pelcl 1912, s. 711–740.

<sup>104</sup> STAROBINSKI, *Jean-Jacques Rousseau*, s. 136–137.

<sup>105</sup> KANT, *Kritika soudnosti*, §51, s. 136 (5:323).

<sup>106</sup> *Ibid.*

<sup>107</sup> Samotný fakt, že o něm čteme v Rousseauově *Nové Heloise*, ale naznačuje (pro Rousseaua typický) rozpor. Rousseau chce, abychom se při popisu Elysia dojali, abychom zatoužili spolu s ním po smířeném světě bez odcizujících

Hegelovo vnímání zahrad je symptomatické pro rozdíly v chápání umění mezi ním, Kantem a Rousseauem. Na závěr oddílu o romantické architektuře v *Estetice* narazíme na krátké zhodnocení zahradní architektury (*Gartenbaukunst*). Hegel ji chápe jako vytváření „druhé vnější přírody“, jako modelování krajiny v okolí budov pomocí architektonických principů. Oproti ní staví takové umělecké zahradnictví (*Gartenkunst*), jehož předmětem je vytváření parků jako samostatných celků, nikoli už podle principů architektury a pro doplnění budov, nýbrž podle principů malířství: parky mají hodnotu samy o sobě a nikoli jen v kontextu staveb, které obklopují. V takto chápaném uměleckém zahradnictví nejde o to, pomocí přírodních materiálů konstruovat zahrady podřizující se architektonickému plánu, ale respektovat přirozenost předmětů a napodobovat přírodu v její organické tvořivosti.<sup>108</sup>

Hegel má jen málo pochopení pro toto „malířské“ pojetí zahrad, které se v jeho době těšilo popularitě: identifikuje v něm nepřekonatelné napětí mezi snahou o co největší dojem svobodně bující přírody a skutečností, že se tohoto dojmu dosahuje umělými prostředky, které zasahují do přirozeného rázu dané krajiny. Výsledkem je pak podle něj povětšinou „všude patrný úmysl neúmyslnosti, [...] vynucená nenucenost“, která je vrcholem nevkusu. Hlavním účelem zahrady, jak říká Hegel, je „zábava v prostředí, které již není přírodou jako takovou, nýbrž přírodou přizpůsobenou k lidské potřebě okolí, které si člověk sám udělal“.<sup>109</sup> Zahrada má sloužit jako prostředí podporující rozhovor, kontemplaci a rozptýlení ducha. Nemá na sebe strhávat pozornost jako na něco samo o sobě smysluplného, jako na autonomní umělecké dílo. Proto Hegel jasně upřednostňuje francouzské zahrady oproti anglickým parkům a za vzor dává postupimské zahradní terasy Sanssouci, které navrhl sám Bedřich Veliký a které nezapřou inspiraci Versailles.

Hegelova preference zahradnictví jako odnože architektury spíše než malířství zajímavě kontrastuje s názorem Kantovým. Ten na rozdíl od Hegela nachází pro anglické parky slova uznání a naopak se ostře vymezuje proti upjaté pravidelnosti, která by podle něj v parcích jen bránila svobodné činnosti

---

reprezentací, a snaží se toho dosáhnout prostředky, které by měly být účinné pouze v nezkaženém sociálním prostředí, ale které u svých čtenářek a čtenářů nemohl očekávat.

<sup>108</sup> HEGEL, *Estetika*, sv. 2, s. 59–60.

<sup>109</sup> *Ibid.*, s. 60.

obrazotvornosti.<sup>110</sup> To, co se jeví maximálně problematické pro Hegela, tedy umělé koncentrování přírodních krás při snaze o zdání organičnosti, je naopak pro Kanta zcela v souladu s jeho chápáním umění jako výrazu vyvolávajícího estetické ideje.

V Hegelově označení otevřeně umělého a přírodu znásilňujícího útvaru, jakým je francouzský park, za druhou přírodu můžeme vidět kritiku oné raně romantické tendence vidět v umění jako estetickém médiu hlavního civilizačního tvůrce druhé přírody<sup>1</sup>. Jak víme, podle Hegela se smyslové formy umění v post-antické době ukazují čím dál více neschopné být optimálním vyjádřením duchovních potřeb člověka, zároveň tím ale získávají větší formální svobodu.<sup>111</sup> Cena za svobodu, kterou romantické umění získalo tím, že ztratilo schopnost vyjadřovat plně ideu krásy, je vysoká. Nekonečná rozmanitost a hra volných asociací se brzy vyčerpávají a unavují, jak to vidíme i v Hegelově kritice parků: Tendence vytvářet parky jako samostatné estetické objekty, koncentrované umělé přírody, vede k neutuchající snaze dodávat jim na zajímavosti, protože půvab anglických parků nedokáže podle Hegela na dlouho upoutat ducha, přesněji moderního ducha. A tak se přidávají různá exotická zákoutí a pavilony, což vyústí v naprosto nepřirozeně působící „přirozenost“. To, co dokáže skutečné umění před ztrátou zájmu ochránit, je jedině spojení vnější nahodilosti s vroucností (*Innigkeit*) nitra.<sup>112</sup> To se ale nemůže podařit v parku, který „neskýtá pohledu nic nekonečného, žádnou duši, přebývajícím v sobě“. Kdysi, u symbolického, tedy orientálního před-antického umění se člověk obracel k přírodě, aby v ní hledal výraz absolutna, ale půvaby a krásy přírody již nemohou plně uspokojit duchovní potřeby moderního člověka.<sup>113</sup> Nedokáže to ani park, ve kterém se tyto půvaby a krásy v koncentrované podobě reprodukují.

Hegelovo použití termínu „druhá příroda“ v souvislosti se zahradní architekturou tedy není náhodné. Moderní estetická subjektivita nachází trvalou libost jen tam, kde krásu ideálu nahrazuje autenticita („vroucnost“) výrazu jako znamení přítomnosti ducha. Tu krása parku neposkytuje, navíc jeho

<sup>110</sup> KANT, *Kritika soudnosti*, §22, s. 79 (5:242).

<sup>111</sup> Viz sekci V.2.

<sup>112</sup> HEGEL, *Estetika*, sv. 1, s. 429.

<sup>113</sup> *Ibid.*, s. 425.

autonomie je jen zdánlivá, protože se podvoluje přírodní zákonitosti, která je lidskému duchu cizí. Zahrada, vyrobená sice z přírodnin, ale použitých jako skládačky ze stavebnice, neaspíruje na autenticitu, za to však je přirozeným rámcem pro ničím nerušené cvičení a odpočinek ducha: je mu vlastním domovem, druhou přírodou<sub>1</sub>, podobně jako je sociální subjektivitě domovem právní systém, v jehož zákonech rozpoznává racionální jádro, s nímž se dokážeme identifikovat. Druhá příroda vnějších norem odráží druhou přirozenost jejích subjektů.<sup>114</sup>

Hegel se vystavuje potenciální námitce, že pro své metafyzické závazky přehlídí hloubku a intenzitu prožitku, kterou dokáží parky poskytovat i náročné moderní duši a kterou tak živě líčil Rousseau v *Nové Heloise*. Jak jsme viděli, Kant okrasné zahradnictví řadil mezi krásná umění jako poddruh malířství. Podobně jako ostatní umění dokáží zahrady působit přirozeně jako výtvořiny přírody a zároveň poskytovat hlubší prožitek než objektivní příroda. Ve světle výše řečeného se však Hegelova kritika „malířského“ chápání zahradní architektury dá interpretovat nejen jako projev jeho suchopárného racionalismu či zpátečnického klasicismu, ale i jako odmítnutí představy, že by výtvarné či jakékoli jiné umění jakožto umění (tedy jeden z prostředků sebe-poznání absolutního ducha) mělo dodávat moderní subjektivitě „vnější druhou přírodu“. Antické umění bylo takovou druhou přírodou<sub>1</sub>, protože pro obyvatele Periklových Atén byla smyslům přístupná krása nejvyšším výrazem božství a jejich kontemplanace podávala nejduchovnější možný zážitek. Obrat do sebe, který charakterizuje u Hegela duchovní vývoj po nástupu křesťanství, znamená, že smyslové znázorňování idejí již není s to dostát duchovním potřebám člověka. Druhá přirozenost člověka, jeho mravy, se má sice odrážet v institucích a sociálních normách, které organizují veřejný život, tedy v sociální druhé přírodě (objektivním duchu), nicméně plné duchovní uspokojení nabízí pouze sféra absolutního ducha (umění, náboženství, filozofie) odpoutaná od jakéhokoli přírodního, duchu vnějšího elementu. To, co dokáže dodat smyslům

---

<sup>114</sup> Hegela mohla ke spojení metafory druhé přírody s architekturou inspirovat následující pasáž: „[S]tavitelské umění [Římanů] je druhou přírodou, která sleduje občanské cíle: a tak dnes žije amfiteátr, chrám i akvadukt. Teď teprve cítím, jak mi byly po právu nesnesitelné všechny ty vyumělkovanosti, jako kupříkladu to zařízení pro zimu ve Weißensteinu, takové zbytečné nic, nestvůrný cukrářský podnos, a tisíce jiných věcí. To všechno tam stojí už mrtvě narozené, neboť čemu chybí opravdové vnitřní bytí, to vůbec nežije a ani nemůže být velké, ani se velkým stát.“ Johann W. GOETHE, *Italská cesta* (1816–1817), Praha: Odeon 1982, s. 118.

přístupnou druhou vnější přírodu, to, co je přístupné vkusu v podobě krásy přírody, veřejných zahrad, ale i obecně vkusného okolí, zkrátka to, co přináší čistý estetický vkusový soud v Kantově smyslu, je případ toho, co jsem nazval normativní poznání, tedy případ citlivosti vůči důvodům vetkaným do světa okolo nás. Od toho je však potřeba odlišit umění ve své nejvyšší ambici jako moderní projev absolutního ducha, tedy jako sebe-porozumění ducha. Sféra toho, čemu Hegel říká absolutní duch, je sférou sociálního poznání, tedy sférou nahlédnutí sociální druhé přírody jako systému norem, které podmiňují naši existenci ve světě. Umění, které by dokázalo nabízet takové poznání, si již nemůže vystačit s prezentací smyslům přístupné krásy. Proto přes veškerou svou bohatost na smyslové podněty nemůže clarenské Elysium uspokojit moderního ducha. Ten se v něm přes počáteční zájem nakonec nemůže cítit doma, protože na jedné straně tím, jak na sebe strhává pozornost, brání klidnému rozhovoru či kontemplaci, na druhé straně nedokáže, když už jednou naši pozornost zaujalo, nabídnout hloubku zkušenosti („vroucnost“), kterou nabízí skutečné umění.<sup>115</sup>

Shrnout Hegelovu perspektivu lze následujícím způsobem: Umění ve svém nejvyšším projevu je výrazem absolutního ducha a nemá svou působnost ve sféře kultivace objektivního ducha. K takové kultivaci může umění přispět pouze v omezené míře jako krásný „design“ veřejného prostranství, jako estetické zvelebování světa. V tomto ohledu dokáže umění sloužit normativnímu, nikoli však sociálnímu poznání. Teprve jako výraz absolutního ducha a tedy jako sebe-reflexivní praxe může přinášet hlubší vhled do povahy norem sociální reality, jako to dokáže třeba filozofie. Proti ambicím programu estetické nové mytologie, který chtěl použít estetické prostředky umění k vytvoření sociální druhé přírody<sub>1</sub>, staví Hegel perspektivu, ve které je umění odepřena takto ústřední role, protože krásné zdání nemůže uspokojit duchovní potřeby moderní subjektivity. Hegel ruší kouzlo rousseauovské doktríny vyžadující existující druhou přírodu<sub>1</sub> pro možnost spontánní, autentické estetické kultury tím, že ve zrušení distance a nastolení spontaneity nevidí cíl a smysl lidského společenství; tím je takové

---

<sup>115</sup> K otázce statusu estetické zkušenosti v Hegelově *Estetice* viz Rüdiger BUBNER, „Gibt es ästhetische Erfahrung bei Hegel?“, in: *Innovationen des Idealismus*, s. 164–174. Pro Bubnera je jediným kandidátem na čistý estetický prožitek v Hegelově estetice symbolické praumění.

společenské uspořádání, které neruší veškerou distanci, ale naopak ji umožňuje. Hegel si v případě umění představoval tuto distanci vždy jako manifestaci úspěchu ducha a nespojoval umění s možností *kritické* distance.<sup>116</sup> Přesto je jeho kritika estetické nové mytologie důležitým momentem v nenapsaných dějinách sociální filozofie umění, protože odmítá romantický a v důsledku proti-osvícenský projekt zpětného zakouzlení světa skrze umění, aniž by zavrhoval umění jako prostředek sociálního poznání.

---

<sup>116</sup> Viz např. HEGEL, *Estetika*, sv. 1, s. 158–159.



## **TŘETÍ ČÁST: FILOZOFICKÝ ESTETISMUS, KANTOVSKÝ REVIZIONISMUS, ESTETICKÝ MODERNISMUS**

### **VI. Transcendentální a naturalistický revizionismus**

#### **VI.1. Filozofický estetismus**

V této části se budu věnovat dvěma relativně současným podobám debat ve filozofii umění, které – a to nikoli náhodou – pracují s pojmem druhé přírody. Tyto dvě podoby jsou extenzí dvou filozofických pozic prezentovaných v první části. První úzce souvisí s McDowellovým chápáním termínu druhá příroda, a je možné ji také vnímat jako dědičku výmarsko-jenské pozice představené v druhé části. Ta druhá naopak navazuje na sociálně-kritickou tradici frankfurtské provenience. Obě se vymezují proti údajnému intelektualismu hegelovské pozice.

Umění je v hegelianismu identifikováno jako nediskurzivní sebe-poznání kolektivního činného vědomí („absolutní duch“). Ve světě se realizující vědomí („duch“) má svou subjektivní (historicky se vyvíjející [sebe]vědomí, „subjektivní duch“) a objektivní komponentu (vnější druhá příroda, „objektivní duch“). Tématem této práce je zkoumat otázku, zda a jak může umění přinášet vhled do povahy této objektivní komponenty, sociální druhé přírody. Dle v předchozí části představené interpretace Hegelova přirovnání zahradnické architektury k druhé přírodě Hegel odmítá výmarsko-jenskou představu, že společenskou rolí umění je být ústředním činitelem v realizaci objektivního ducha, nicméně vřazením umění do sféry absolutního ducha přisuzuje umění potenciál prostředkovat poznání o povaze objektivního ducha. Ale i ve sféře absolutního ducha je umění připsána v jeho moderní („romantické“) podobě role nejméně relevantní. Co odlišuje Hegela od rané romantiky, Schellinga, či Goetha, je jeho odmítnutí představy, že by estetický prožitek svou strukturou bezprostřední estetické intuice vyžadoval privilegovaný vztah k idejím, ať už je budeme chápat s Kantem jako nereprezentovatelné postuláty rozumu, s Schellingem jako symbolické zhmotnění, nebo s

Hegelem jako realizaci pojmu.<sup>1</sup> Proto se může jevit, že v Hegelově perspektivě není místo pro pojetí umění jako privilegovaného zdroje poznání. Hegel se stává v tomto chápání hlavním antagonistou toho, co Sebastian Gardner nazývá „filozofickým estetismem“.

Gardner takto označuje myšlenkové schéma, jež se zrodilo v raném romantismu v reakci na Kantovu transcendentální filozofii, a které připisuje „filozoficky kognitivní“ přínos estetickým fenoménům. Ty mají být médii poznání, na které filozofie jako diskurzivní myšlení aspiruje, ale není s to nabídnout: „Učinit estetismus přijatelný vyžaduje komplexní hermeneutické směřování, v němž se filozofický rozum, nespokojený sám se sebou, dívá vně sebe, aby odhalil prvky, s jejichž pomocí si dokáže navrátit rovnováhu, a dosahuje bodu, v němž rozpoznává, že to, co potřebuje, ale nedokáže vytvářet z vlastních diskurzivních zdrojů, se prezentuje v umění a afektu.“<sup>2</sup> V estetickém prožitku se dává najevo vhléd do jednotného zdroje lidské svobody a poznání, který podle filozofického estetismu Kantova transcendentální filozofie není schopná dodat, ač ve třetí *Kritice* k tomu otevírá cestu. Filozofie se tedy vždy nakonec musí odvolat na estetickou zkušenost, *aniž by byla schopná formulovat její obsah*. Pokud ale diskurzivní myšlení vyžaduje nediskurzivní doplněk, pak může, ne-li musí, mít tento doplněk – jehož obsah filozofie nedokáže vyjádřit svými pojmy, nýbrž jen pouze stanovit podmínky jeho výskytu („estetický postoj“, „estetické naladění myslí“) – transformační dopad na celou povahu filozofického poznání jako kvintesence diskurzivního zpracovávání světa. Není tedy od věci poukazovat skrze estetično na meze diskurzivity a případně její přecenění. Takovou kritiku Gardner spojuje s Theodorem Adornem, Martinem Heideggerem a Mauricem Merleau-Pontym, rozlišuje ji ale od „estetického subverzivismu“, který asociuje s poststrukturalistickými a dekonstruktivistickými kritikami racionality,

<sup>1</sup> Hegel stejně jako Schelling odmítá, že by – jak to tvrdí Kant – ideje měly být pouze neznázornitelnými praktickými postuláty rozumu, ale odmítá také Schellingovu představu znázornění ideje v estetickém názoru jako nejvyššího nahlédnutí jednoty subjektivního/vědomého a objektivního/nevědomého: „Ale umění a obrazotvornost nejsou tím nejvyšším. Neboť idea, duch nemohou být pravdivě [*wahrhaft*] vyjádřeny způsobem, jakým umění vyjadřuje svou ideu. Tento je vždy způsobem názoru [*Weise der Anschauung*]; a pro svou formu existence nemůže tento smyslový způsob odpovídat duchu.“ Teprve idea uchopená myšlením jako uskutečňující se pojem je poznáním ideje adekvátním duchu. G. W. F. HEGEL, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie III* (1836), in: HEGEL-INSTITUT, *Werke*, s. 608. Srov. F. W. J. SCHELLING, *Systém transcendentálního idealismu* (1800), in: *Výbor z díla. Rané spisy*, Praha: Svoboda 1990, s. 292–293 (*System des transzendentalen Idealismus*, s. 299).

<sup>2</sup> Sebastian GARDNER, „Philosophical Aestheticism“, in: Brian LEITER – Michael ROSEN (eds.), *The Oxford Handbook of Continental Philosophy*, Oxford: Oxford University Press 2007, s. 83.

jež v esteticku vidí podkopávání samotných základů diskurzivní racionality. Subverzivismus odmítá nahlížet vztah mezi filozofií a uměním jako vztah doplňování, nýbrž v umění vidí subverzivní odhalení limitů diskurzivního myšlení, které toto odmítá přiznat. Podle Gardnera Adorno, Heidegger i Merleau-Ponty sice využívají estetických fenoménů ke kritice, nikoli však diskurzivního myšlení *tout court*, ale určité jeho moderní deviace (utilitární, instrumentální racionality). Zásadním rozdílem zde je, že filozofický estetismus připisuje filozofii schopnost odhalit skrze esteticko vlastní limity, zatímco subverzivismus jí tuto schopnost odebírá a poukazuje na esteticko jako radikální jinakost diskurzivního myšlení.<sup>3</sup> Hegel je v této konstelaci prezentován jako hlavní antagonista filozofického estetismu (nemluvě o subverzivismu), protože to, co „estetisté“ označují za nediskurzivní vhléd založený na estetickém citu, má mít v Hegelově filozofii ve skutečnosti konceptuální obsah, který nachází svůj výraz ve smyslu přístupné podobě, jenž však není s tímto výrazem totožný a může tedy být v posledku vyjádřen vlastním, čistě diskurzivním způsobem.<sup>4</sup>

## VI.2. Estetická soudnost a transcendentální schematismus

Ústřední teze filozofického estetismu, že estetická zkušenost zahrnuje kognitivní přínos, který může prostředkovat pouze ona, se zdá být cizí kantovské estetice, jelikož jednou z jejích definujících charakteristik je Kantovo zdůrazňování nekognitivní (protože nepojmové a v tomto ohledu neobjektivní) podstaty estetických soudů.<sup>5</sup> Na druhou stranu je možné chápat poznání a objektivitu v širším smyslu, než v jakém se je zdá představovat Kant. To by znamenalo jistou revizi Kantovy pozice, která se však může ukázat pouze revizí slovníku spíše než podstaty toho, co Kant říká: Pokud se ukáže, že v textu třetí *Kritiky* je možné najít oporu pro tvrzení, že estetický soud má určitý dopad na naši představu ohledně povahy světa okolo nás, pak dozajista není úplně nemístné mluvit v souvislosti s Kantovým pojetím estetického soudu o kognitivním přínosu. Toto téma se nedávno stalo předmětem

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, s. 84–85, 105–107.

<sup>4</sup> *Ibid.*, s. 108.

<sup>5</sup> Viz sekci IV.2.

zajímavých debat mezi anglo-americkými interprety Kanta. „Umírněný revizionismus“, tedy domněnka, že přisouzení kognitivního přínosu estetické soudnosti činí násilí pouze formě a nikoli podstatě toho, co říká Kant.<sup>6</sup> Nicméně otevírá zajímavou možnost, která by Kanta přiblížila výrazně více pozicím zastávaným jak jensko-výmarskou, tak Hegelovou perspektivou. Tento dojem posílí ještě fakt, že takový revizionismus do značné míry vychází vstříc nám známému projektu „naturalizace“ Kantových pozic a odmítnutí nonkognitivismu a antirealismu v epistemologii a metaetice Johna McDowella.<sup>7</sup> McDowellova filozofie bývá často interpretována – a to i samotným McDowellem – jako rozvíjení pozic Kantových idealistických následovníků, především Hegela.<sup>8</sup> Otázka, zda je McDowellovo chápání druhé přírody kompatibilní s filozofickým estetismem, má dopad i pro hlavní téma této práce. McDowellovy argumenty hájící možnost racionální druhé přirozenosti se ukázaly být uplatnitelné i v sociální filozofii. Pokud by se ukázalo, že estetický soud je privilegovaným prostředkem poznání (jak tvrdí filozofický estetismus) a toto poznání se vztahuje i na sociální druhou přírodu, pak by takový závěr měl dalekosáhlé dopady pro ocenění vztahu umění a sociálna: umění by se ukázalo být aparátem sociálního poznání.

Podle Kanta se naše poznání spoléhá na proces subsumování názorů pod pojmy. Jaký mechanismus zajistí, že k danému pojmu budou přiřazeny vždy ty správné představy? Kant v „Transcendentální doktríně soudnosti“ v *Kritice čistého rozumu* zavádí záhadný pojem schématu, které zajišťuje izomorfii

---

<sup>6</sup> Karl Ameriks nazývá „umírněnými revizionisty“ (*mild revisionists*) interprety, kteří tvrdí, že na vzdory Kantově volbě termínů je nebo by měla být jeho pozice objektivistická. Do tohoto tábora řadí sebe, Anthonyho Savila, Jense Kulenkampffa a Jane Knellerovou. Viz Karl AMERIKS, „New Views on Kant’s Judgment of Taste“, in: *Interpreting Kant’s Critiques*, Oxford: Oxford University Press 2003, s. 307–323.

<sup>7</sup> Toho si ostatně všímá i Ameriks, *ibid.*, s. 320. Viz sekce II.2–3 této práce.

<sup>8</sup> K relativně nedávno vzniklému zájmu některých analytických filozofů o Hegela (jde často o žáky či následovníky v Americe Wilfirda Sellarse, Richarda Rortyho, v Británii Petera Strawsona) existuje již celkem rozsáhlá literatura, týkající se zpravidla tzv. „pittsburských hegelianů“ Roberta Brandoma a Johna McDowella. Nejrelevantnější z hlediska zatím spíše implicitních důsledků tohoto směru pro estetiku se jeví Paul REDDING, *Analytic Philosophy and the Return of Hegelian Thought*, Cambridge: Cambridge University Press 2007, zvláště 5. kapitola „Aristotelian Phronesis and the Perceptual Discernment of Value“. Kritické zhodnocení analytického neohegelianismu nabízí např. Tom ROCKMORE, *Hegel, Idealism, and Analytic Philosophy*, New Haven, CT: Yale University Press 2005. O kritické srovnání McDowellovy pozice s myšlením rané romantiky se pokouší Andrew BOWIE, „John McDowell’s *Mind and World*, and Early Romantic Epistemology“, *Revue internationale de philosophie*, roč. 50, 1996, č. 197, s. 515–554. Obecněji k současnému neohegelianismu viz též jeho „German Idealism’s Contested Heritage“, in: Espen HAMMER (ed.), *German Idealism. Contemporary Perspectives*, Londýn: Routledge 2007, 309–330.

mezi pojmy a názory.<sup>9</sup> Schéma je to, co odpovídá na transcendentální rovině (tedy rovině možnosti poznání) kategoriím (čistým pojmům rozvažování), tak jako na rovině zkušenosti odpovídá konkrétnímu pojmu konkrétní představa; jinými slovy, aby kategorie vůbec mohly hrát konstitutivní roli v konkrétní zkušenosti, musí být již v nějakém vztahu k schopnosti obrazotvornosti syntetizovat počítky. Schémata mají právě sehrávat tuto roli vztahu kategorií k smyslovosti. V Kantově systému hraje transcendentální schematismus zásadní roli, protože bez něj by nebylo empirického poznání, přitom ale Kant tuto schopnost označuje za „umění skryté v hlubinách naší duše“, jejíž princip nám zůstává utajený.<sup>10</sup> Není-li ale možné pomocí transcendentální kritiky nahlédnout řídicí princip našeho empirického poznání, pak se zdá, že kritika rozumu není s to zajistit archimédovský pevný bod lidského poznání a celý Kantův systém se hrozí rozpadnout. Britský filozof David Bell přišel s interpretací, která vidí v *Kritice soudnosti* Kantovo řešení problému schematismu.<sup>11</sup>

Bell předkládá problém schematismu jako problém regresi známý z Wittgensteinovy tematizace následování pravidla.<sup>12</sup> Každý akt pojmové subsumpce (poznávací soud) je řízený pravidlem. Identifikovat toto pravidlo je také aktem souzení, tedy opět aplikací pravidla. Chtěli-li bychom trvat na tom, že každý soud (a tedy každé poznání) se musí zakládat na předcházející identifikaci pravidla, které chceme následovat, čelili bychom čistému případu nekonečného regresi, který by hrozil paralyzovat samotnou možnost vynášet soudy. Musíme tedy předpokládat zdroj své schopnosti soudit, který se sám nemůže stát předmětem takového souzení (tedy subsumování pod pojem). Taková možnost ale zase ohrožuje Kantovu vizi člověka jako svobodné racionální bytosti a spontánního zdroje pravidel, které následuje. Znamená-li svoboda autonomii (klíčová Kantova úvaha), pak možnost, že by zdroj schopnosti dávat si zákon (to, čemu říká spontaneita myšlení) byl mimo jeho jurisdikci, by znamenala

---

<sup>9</sup> KANT, *Kritika čistého rozumu*, s. 131 (B177).

<sup>10</sup> *Ibid.*, s. 133 (B181).

<sup>11</sup> David BELL, „The Art of Judgement“, *Mind*, roč. 96, 1987, č. 382, s. 221–244. Povaha tohoto řešení podle Bella přibližuje Kanta k pozdnímu Wittgensteinovi. K paralelám mezi Wittgensteinem a Kantem existuje rozsáhlá literatura, klíčovým textem, který rozproudil debatu, se zdá Bernard WILLIAMS, „Wittgenstein and Idealism“, in: *Moral Luck. Philosophical Papers 1973–1980*, Cambridge: Cambridge University Press 1981, s. 144–163.

<sup>12</sup> Ludwig WITTGENSTEIN, *Filosofická zkoumání* (1953), Praha: Filosofický ústav AV ČR 1993, § 143–242.

smrtící ránu Kantově pozici.

Jak už bylo řečeno, podle Bella je možné interpretovat „Kritiku estetické soudnosti“ jako Kantovo vysvětlení onoho „skrytého umění“ schematismu. Čistý reflektující soud vkusu, jenž je subjektivní a zároveň obecný, nám poskytuje základní důvěru, že fenomenální svět je otevřený našemu poznávání a jednání bez subsumpce pod pojmy.<sup>13</sup> Bez této apriorní důvěry, která není poznaná, ale cítěná, „by se rozvažování do [přírody] nemohlo vpravit“,<sup>14</sup> což Bell interpretuje takto: „bez níž by se rozvažování nemohlo cítit v přírodě doma“. Bell píše:

Spontánně „se cítit v přírodě doma“ je nutnou, ač subjektivní podmínkou možnosti objektivního poznání. Protože jediné cítím-li se takto doma, dostávám se do kontaktu s fenomény, které mi nepřipadají takřikajíc temné nebo problematické [...]. Za to, že je možné zastavit nekonečný regres soudů o soudech, pravidel pro následování pravidla, aniž by se z mé schopnosti soudit stala záhada, může skutečnost, že si v jistý okamžik uvědomuji vnitřní soudržnost či jednotu, nebo smysluplnost [*significance*] své zkušenosti.<sup>15</sup>

Tuto jednotu nebo smysluplnost mé zkušenosti nelze konstruovat filozofickými prostředky, lze ji jen zažít. Jedině estetická zkušenost nám dokáže dodat pocit elementární soudržnosti světa, v rámci které je možné vynášet soudy a jednat. Reflektující soudnost je spontánní v tom, že není kauzálně podmíněná světem kolem nás. Přitom je ale zároveň bez pojmu. To vše by nám v tuto chvíli mělo být dobře známé.<sup>16</sup> Apriorní soudržnost zkušenosti se světem zajišťuje podle Kanta transcendentální princip reflektující soudnosti, který postuluje formální účelnost přírody. V estetické zkušenosti se dává tento princip pocítit ve své čistotě.

Kde tu lze hledat kognitivní přínos? V ukotvení našeho poznání v pocitu nárokuje si obecnou platnost. Sám Bell však odmítá (v souladu s Kantem) kognitivní povahu této zkušenosti.<sup>17</sup> Andrew

<sup>13</sup> Bell si pomáhá příkladem obrazu Jacksona Pollocka nevědom si komplikací, které vnáší umění do otázky čistých estetických soudů. Viz sekci IV.2.

<sup>14</sup> KANT, *Kritika soudnosti*, s. 42 (5:193).

<sup>15</sup> BELL, „Art of Judgement“, s. 239.

<sup>16</sup> Viz sekci IV.2.

<sup>17</sup> *Ibid.*, s. 239, 243.

Moore ale ve svém komentáři k Bellovi podotýká, že se Bell zdá pracovat s obdobně úzce chápaným významem poznání jako něčeho, co lze zformulovat v deklarativním, deskriptivním výroku, jako Kant.<sup>18</sup>

Pocit libosti pramenící ze shody našich poznávacích schopností, který vyplývá z formální účelnosti formy estetického objektu, nám dává nediskurzivní (tedy nevyjádřitelnou v deklarativním, deskriptivním výroku) poznání ve smyslu pocitu soudržnosti světa: jeho univerzalita „mně a ostatním dává sdílené způsoby obdařování smyslu věcem, a činí to tak, že nám umožňuje přivádět to, co se nám dává ve zkušenosti, pod jednotu různých sdílených pojmů“.<sup>19</sup> Moore v Bellovi a potažmo v Kantovi nachází oporu pro filozofický estetismus, protože v estetické soudnosti vidí druh nevyjádřitelného (neartikulovatelného) vhledu vytvářejícího výchozí důvěru v možnost a sdělitelnost poznání. Tento vhled se tedy vůbec netýká předmětu soudu, kterému je připsána estetická vlastnost, ale formy samotného soudu. Kognitivní přínos se netýká poznání vlastností předmětů ale možnosti kognitivního vztahu ke světu.

### VI.3. Objektivita bez transcendentality

Další britský filozof, který otevřel téma širší relevance estetické soudnosti a který již explicitně mluví o objektivitě vkusových soudů, byl Anthony Savile. Ten navrhl objektivistickou interpretaci Kantovy nauky o vkusových soudech již v roce 1981.<sup>20</sup> Důležitějším je však zde jeho novější článek „Obrazotvornost a estetická hodnota“, ve kterém oživuje relevanci pojmu „druhá příroda“ pro estetiku.<sup>21</sup> Výchozím bodem pro toto oživení je právě ono místo ve třetí *Kritice*, ve které si Kant k vysvětlení lidské estetické kreativity pomáhá termínem „*andere Natur*“.<sup>22</sup> Jak už bylo řečeno, Kant

<sup>18</sup> A. W. MOORE, „Is the Feeling of Unity That Kant Identifies in His Third *Critique* a Type of Inexpressible Knowledge?“, *Philosophy*, roč. 82, 2007, č. 3, s. 482–483.

<sup>19</sup> *Ibid.*, s. 483–484.

<sup>20</sup> Anthony SAVILE, „Objectivity in Kant’s Aesthetic Judgment. Eva Schaper on Kant“, *British Journal of Aesthetics*, roč. 21, 1981, č. 4, s. 364–369. Srov. též ze stejné doby Karl AMERIKS, „How to Save Kant’s Deduction of Taste“ (1982) a „Kant and the Objectivity of Taste“ (1983), přetištěné dohromady jako „How to Save Kant’s Deduction of Taste as Objective“, in: *Interpreting Kant’s Critiques*, s. 285–306.

<sup>21</sup> Anthony SAVILE, „Imagination and Aesthetic Value“, *British Journal of Aesthetics*, roč. 46, 2006, č. 3, s. 248–258.

<sup>22</sup> Viz sekci IV.2.

připisuje tvořivé obrazotvornosti schopnost transformovat materiál získaný ze zkušenosti do mentálního obrazu (estetické ideje), který „překračuje hranice zkušenosti“, takže se stává něčím jako druhou přírodou.<sup>23</sup> Estetické ideje jsou jako druhá příroda v tom, že sice využívají materiál první přírody, ale získávají smysl, který první příroda – příroda ovládaná mechanickými zákony – nutně postrádá, totiž smysl, který má svůj zdroj v nadsmyslové říši rozumu. Savile toto místo v Kantovi využívá jako podporu pro své tvrzení, že obdařovat naše okolí hlubším smyslem je jednou z esenciálních funkcí umění, totiž funkcí naplňující psychologickou potřebu vytvářet významové, smysluplné celky.<sup>24</sup> Podle Savila libost, která doprovází estetickou zkušenost druhé přírody nám usnadňuje internalizovat její smysluplnost a „umožňuje nám lépe vést naše životy“, tedy činí nás více doma ve světě.<sup>25</sup> Podobně jako Bell Savile připisuje estetické soudnosti funkci domestikace racionálního činného vědomí ve světě. V Savilově případě jde navíc o jednu z obecných podmínek umění. Žádná činnost, která aspiruje na status umění, se jí nesmí zříci. Umění, které se nesnaží učinit nás doma ve světě, není uměním v pravém slova smyslu.

Savilova pozice vychází z naturalizace podmínek umění – estetická idea vyjádřená v umění uspokojuje naše přirozené psychologické potřeby. Jak máme rozumět přirozené potřebě smysluplných celků, o které mluví Savile? Otevírá její přirozenost v principu možnost, že by šlo přírodovědnými metodami (např. experimentální psychologie) zachytit smysl, který v estetickém souzení připisujeme uměleckým dílům? Savile možnost takovéto naturalistické redukce odmítá. Ač to nemusí být jasné z jeho interpretace role druhé přírody u Kanta, vyplývá to jasně na povrch v jeho dřívějším přijetí „reformovaného“ naturalismu v estetice.<sup>26</sup>

Na nejobecnější rovině je naturalismus filozofickou doktrínou, podle které je „příroda [...] považována za jediné jsoucno nebo za jsoucno natolik základní, že všechna ostatní jsoucna na ni

<sup>23</sup> KANT, *Kritika soudnosti*, § 49, s. 130 (5:314).

<sup>24</sup> SAVILE, „Imagination and Aesthetic Value“, s. 252, 256. Tento pud je podle Savila jedním ze dvou psychických pudů, jež má ukájet umění (tím druhým je opravný pud). Savile rozvíjí návrh předložený Wollheimem. Viz Richard WOLLHEIM, *Art and Its Objects*, 2. vyd., Cambridge: Cambridge University Press 1980, s. 121–124.

<sup>25</sup> SAVILE, „Imagination and Aesthetic Value“, s. 256.

<sup>26</sup> Anthony SAVILE, „Naturalism and the Aesthetic“, *British Journal of Aesthetics*, roč. 40, 2000, č. 1, s. 46–63.



mohou být redukována<sup>27</sup>. Novověký naturalismus obecně bývá spojován s pozitivní reakcí filozofie na úspěchy moderní vědecké revoluce. Přírodou se pak myslí pravá, „první příroda“, tedy něco, co se může stát předmětem poznání v Kantově slova smyslu, v užším smyslu pak předmětem poznání vědeckého. Stejně tak jako se v etice naturalismus spojuje s metaetickou pozicí, podle níž „morální soud je pravdivým či nepravdivým v závislosti na přirozeném stavu věcí, a je to tento přirozený stav věcí, k němuž nám pravdivý morální soud dává přístup“,<sup>28</sup> můžeme si podobnou pozici představit i v estetice: estetický soud je správný či chybný v závislosti na tom, zda odráží skutečný stav věcí. To je na první pohled obzvláště v estetice problematická pozice jdoucí přímo proti subjektivizujícím tendencím moderního estetického myšlení, za něž bývá zodpovědnost přisuzována právě Kantovi.

Savile ve svém článku „Naturalismus a estetično“ hájí naturalistickou pozici, která ovšem vychází z velmi volného chápání toho, co to je „přirozený stav věcí“. Savile představuje Kanta jako kritika naturalistického ztotožnění estetických hodnot s objektivními vlastnostmi předmětů. Jaké jsou ve zkratce Kantovy argumenty proti možnosti objektivního pravidla vkusu? Podle Kanta není možné vypracovat normu vkusu, která by stanovila objektivní podmínky výskytu krásy. To však neznamená, že neexistuje princip řídící estetickou soudnost (princip formální účelnosti přírody). Estetický pocit libosti není vyvolán empirickým výskytem příjemného, nýbrž „svobodnou hrou“ mezi schopností pojmů a schopností obrazotvornosti, tedy ryze na půdě subjektivity. „Spouštěčem“ tohoto procesu sice je vnější podnět, ale ten nelze nijak podchytit pravidlem, pak by totiž byl soud vkusu určitelný pojmem, a nešlo by již o svobodnou souhru našich poznávacích sil – zdroj estetické libosti –, ale o soud subsumující smyslový názor pod pojem.

Savile shledává Kantovy argumenty proti naturalismu přesvědčivými. Naturalista se nedokáže vypořádat se situacemi, kdy se jedna estetická hodnota vyskytuje za odlišných fyzikálních podmínek, nebo naopak, když se nedostaví pravidlem předepsaná estetická reakce, i když konfigurace situace

---

<sup>27</sup> Heslo „Naturalismus“, in: *Filosofický slovník*, 2. rozš. vyd., Olomouc: Nakladatelství Olomouc 1998, s. 284.

<sup>28</sup> Alexander MILLER, *An Introduction to Contemporary Metaethics*, Cambridge: Polity 2003, s. 4.

odpovídá naturalistově normě.<sup>29</sup> Naturalistická kritika Kanta by se však této námitce mohla vyhnout tím, že by Kantovo zdůrazňování subjektivního charakteru estetické libosti interpretovala v pojmech projekce subjektivních psychologických stavů do předmětů zkušenosti. Naturalista by pak mohl tvrdit, že je to právě povaha estetických responzí, kterou lze postihnout v pojmech přírodní zákonitosti, protože kromě vnější přírody existuje také vnitřní příroda (naše přirozenost) a soud vkusu se dá redukovat na naše vnitřní mechanismy. Savile se však domnívá, že nelze prostě vyloučit předměty estetické zkušenosti jako nerelevantní. Je to naopak specifičnost a neopakovatelnost předmětů estetické zkušenosti, která nezanedbatelnou měrou přispívá k jejímu charakteru. Protože je estetická zkušenost z povahy věci intencionální, musí obsahovat druhý pól nikoli jako pouze iniciační a jinak nerelevantní prvek. I přes jeho zdůrazňování subjektivního charakteru soudu vkusu, se podle Savila i Kant domnívá, že konfrontace s krásným předmětem zavazuje nutně ho shledat krásným.<sup>30</sup> Jinými slovy, podle Savila důvod k vynesení soudu je potřeba hledat také v krásném předmětu, nikoli pouze v subjektu.

Savile však přes veškerou kritiku naturalismu evidentně nechce skončit v táboře opačném, nechce tedy přistoupit na Kantův transcendentální idealismus, který ukotvuje obecnou závaznost estetické soudnosti v „nadsmyslovém substrátu lidství“. Je přesvědčený, že je možné zbavit naturalismus scientistické přítěže, takže bude možné chápat estetické hodnoty jako součásti přírody, tedy reálné vlastnosti světa. Tento „reformovaný naturalismus“ odmítá scientistický princip, že příroda (chápaná jako to, co je reálné) je pouze to, co lze vyjádřit jazykem přírodních věd. Můžeme-li myslet přirozený stav věcí tak široce, aby v něm mimo „první přírodu“ zbylo místo i pro „druhou přírodu“ estetických a etických hodnot, pak by se otevírala cesta pro reformovaně naturalistickou apropriaci Kantovy pozice, která by odmítala nekognitivistické chápání estetické zkušenosti jako něčeho, co nepředkládá žádnou informaci o světě, nevrhá na něj žádné světlo, nýbrž pouze projektuje subjektivní stav na plátno první přírody. Reformovaný naturalismus tedy chápe estetickou zkušenost jako něco, co odhaluje – spíše než by promítalo – jistý aspekt světa, totiž estetickou hodnotu daného objektu. Pro reformovaný

<sup>29</sup> SAVILE, „Naturalism“, s. 55–56.

<sup>30</sup> *Ibid.*, s. 59.

naturalismus získává rozdíl mezi „pravou“ a „druhou“ přírodou jiný význam, než jaký hrál pro Kanta. Ona pravá příroda totiž v Kantově chápání odpovídá zhruba přírodě vystihnutele pojmy přírodních věd (tj. podléhající přírodním zákonům). Druhou přírodu však už nelze chápat jako odvozenou z té první: druhá příroda je právě tak pravá jako ta „první“.

Savile se od standardní kantovské pozice vzdaluje v tom, že odmítá řešení antinomie vkusu. Kant si klade za úkol vyřešit na první pohled neslučitelná, ale zároveň oprávněná tvrzení, že soud vkusu je nepojmový, tudíž není řízený pojmovým pravidlem, ale zároveň si nárokuje obecnou shodu, tedy naopak vychází z nějakého pravidla, od kterého by se tato obecná shoda mohla odvodit. Řešení antinomie spočívá v tom, že oba její póly zahrnují jiný druh pojmu, první pojem rozvažování, druhý pojem rozumu, totiž ideu nadmyslna. Tento „transcendentální pojem nadmyslna“, který je „základem veškerého smyslového nazírání“, je postulátem transcendentálního subjektu, tedy syntetizující spontaneity, ale také transcendentálního objektu, věci o sobě iniciující objektivní pól zkušenosti: „Takový pojem ale je pouhý čistý rozumový pojem nadmyslna, jež je základem předmětu (a také soudícího subjektu) jakožto objektu smyslů, a tedy jakožto jevu.“<sup>31</sup> Jak se ukáže, oním rozumovým pojmem má Kant v důsledku na mysli transcendentální princip formální účelnosti přírody.<sup>32</sup> To je konsekventní závěr odpovídající Kantově tezi o principu reflektující soudnosti.

Savile tuto okolnost přehlíží a obviňuje Kanta z chyby. Domnívá se, že by Kantovi stačilo prohlásit, že obecnou závaznost vkusu zakládají vlastnosti předmětu, jejich výskyt však nelze spoutat konceptuální normou.<sup>33</sup> Kant prý správně tušil, že se obecná platnost soudů vkusu musí zakládat na nějakém pojmu. Protože vyloučil možnost, že by to byl určitý pojem, hledal pro něj nějaký neurčitý a skončil u pojmu nadmyslna, místo toho, aby pouze konstatoval, že v případě soudu vkusu není určité, co je v daném předmětu zdrojem libosti, kterou způsobují.<sup>34</sup> Když říkáme, o nějakém předmětu, že je krásný, máme podle Savila na mysli, že obecnou závaznost tohoto soudu zakládá určitá

<sup>31</sup> KANT, *Kritika soudnosti*, §57, s. 149 (5:340), překlad upraven.

<sup>32</sup> Tento rozumový pojem „je důvod vůbec subjektivní účelnosti přírody pro soudnost“ (*ibid.*).

<sup>33</sup> SAVILE, „Naturalism“, s. 61.

<sup>34</sup> *Ibid.*, s. 60.

nespecifikovatelná vlastnost objektu, nikoli pojem nadsmyslůna.<sup>35</sup>

Savilovým cílem je ukázat plauzibilnost představy estetické hodnoty sídlící v předmětu v podobném smyslu jako v něm sídlí jeho sekundární vlastnosti. Jak tedy sladit tento reformovaný naturalismus se Savilovou interpretací vztahu umění a druhé přírody? Savile interpretuje Kantovou evokaci druhé přírody právě v naturalistickém smyslu. Tvořivá obrazotvornost vyvolává při vkusovém soudu estetické ideje, které obdařují předmět soudu hlubším smyslem, než jaký by měl v běžné zkušenosti. Nejde ale o projekci prožívajícího subjektu, nýbrž o objektivně připsaný hlubší smysl. Jaký hlubší smysl? Savile připomíná v odkazu na § 42 třetí *Kritiky*, že libost, kterou vyvolává krásné umělecké zpracování nás podle Kanta údajně naladuje k nesobecké lásce k přírodě. Podle Savila je právě takové nesobecké naladění k světu předpokladem k vedení smysluplného života a dovolává se autority Hegela, který umění přisoudil schopnost zbavovat svět jeho cizosti.<sup>36</sup> Umění navíc kognitivně obohacuje náš svět, přispívá k jeho povaze druhé přírody: „V případě umění se naopak představy, které jsou k vidění, ukazují jako „druhá příroda“, totiž druhá příroda se představuje, jako by byla skutečnou přírodou. A tak se divákovi nějaké téma vyjevuje jako již obdařené smysluplností [*significance*], která ho v případě krásného umění nutí k uzpůsobení jeho způsobů uvažování o tom tématu, způsobů emoční reakce na něj, tak jak se (potenciálně) vyskytuje v životě samotném.“<sup>37</sup> Druhá věta rozvádí princip domestikační funkce umění: téma se prezentuje jako obdařené hlubší smysluplností, kterou zpřístupňuje jeho krásná prezentace, a tím mu dodává objektivitu a skrze libost zároveň zjednává jeho zakořenění v našich myslích, takže na příště jej již budeme vnímat v běžném životě s větším porozuměním.

Rozdíl oproti transcendentálnímu přístupu Bella a Moorea je zřejmý. V jejich případě přínos estetické zkušenosti spočíval čistě v prožitku možnosti koherence a přístupnosti světa, který krása vyvolává. Prožitek krásy funguje jako nediskurzivní transcendentální argument: ukazuje nám svět jako místo umožňující poznání a jednání.<sup>38</sup> Savile naopak kognitivní přínos vidí v hlubším porozumění

<sup>35</sup> Savile si přitom zjevně neuvědomuje, že Kant se zde vrací ke svému postulátu o subjektivní účelnosti přírody.

<sup>36</sup> SAVILE, „Imagination and Aesthetic Value“, s. 252.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> Proto se Bell také může spokojit s příkladem abstraktně-expressionistické malby, která nic nereprezentuje. Viz pozn. 13

reprezentovaného tématu. Ve svém revizionismu jde výrazně dál než Bell a Moore a odmítá transcendentální rámec Kantovy estetiky. To, co nazíráme v estetické zkušenosti, jsou objektivní vlastnosti světa. Estetický prožitek uměleckého díla navíc obohacuje naše poznání světa a činí nás v něm více doma. Odmítnutí transcendentálního idealismu ale není to jediné, co Savila vzdaluje od Kanta. Savile povážlivě posouvá vyznění § 42, ve kterém Kant ukotvuje intelektuální zájem o *přírodní* krásu v morálních vlohách subjektu a odmítá, že by se takový zájem mohl týkat umění, zatímco podle Savila prý v tomto odstavci nacházíme Kantovo tvrzení, že *umělecké* ztvárnění krásy nás naladuje k nesobecké lásce k přírodě. Dále, Savile chápe umění jako něco co přispívá k uskutečňování druhé přírody<sup>1</sup>, tedy zhmotnění estetických idejí, což je opět něco, pro co je obtížné hledat oporu u Kanta.<sup>39</sup> Není tedy divu, že Savilovy závěry mají blíže k výmarsko-jenské pozici, než ke Kantovi.

Setkali jsme se tedy se dvěma verzemi kognitivistického čtení kantovské estetiky. Jedna zachovává transcendentální rámec estetické soudnosti, druhá ho odmítá ve prospěch přímočařejšího hodnotového realismu. Tato druhá verze je přitom – jak musí být patrné – úzce příbuzná s McDowellovou pozicí. A nejde pouze o shodu okolností. Ač Savile necituje McDowella, když používá termín „druhá příroda“, jeho objektivistická interpretace Kantovy estetiky vypracovaná v raných osmdesátých letech se časově i svým duchem shoduje s texty dvou tehdy oxfordských filozofů McDowella a Davida Wigginsse. V „Naturalismu a esteticku“ se Savile navíc explicitně přihlašuje k verzi hodnotového realismu (či přesněji anti-antirealismu) vypracovaného McDowellem a Wigginssem v tomto období.

#### VI.4. McDowell a Wiggins

Protože jsme již měli příležitost seznámit se relativně podrobně s McDowellovou filozofií hodnoty,<sup>40</sup> uvedu zde pouze místo estetické hodnoty v jeho a Wigginsově projektu. McDowell a Wiggins byli přesvědčeni, že pokud vezmeme dostatečně vážně fenomenální charakter nedeliberativních hodnocení

---

výše.

<sup>39</sup> Viz sekci IV.2.

<sup>40</sup> Viz sekce II.2–3.

(to jest takových, v nichž se náš akt připsání hodnoty jeví být reakcí na okolnosti a nikoli volným rozhodnutím),<sup>41</sup> jejichž exemplárními instancemi jsou právě estetické soudy, zbavíme se filozofických starostí o to, jak se hodnotové soudy vztahují k předmětům, které mají popisovat. Podle obou se epistemologie hodnoty musí osvobodit od nahlížení hodnot jako pouhých subjektivních projekcí na plátno první přírody.<sup>42</sup>

Ačkoli se diskuze o hodnotovém realismu ve své většině vždy točila okolo příkladu etických soudů, Wiggins i McDowell vypíchlí estetické hodnoty jako obzvláště názorné.<sup>43</sup> Estetické soudy podle nich spadají do stejné kategorie jako morální hodnocení svou kognitivností (ve smyslu sdělnosti o povaze světa), bezprostředností (ve smyslu neexistence distance mezi zakoušením reality a realitou samotnou) a mimovolností (ve smyslu vyloučení volního rozhodnutí). Přitažlivost estetického hodnocení jako exemplárního příkladu mimovolní soudnosti spočívá právě v tom, že nemůže být podezírané z podílu volní aktivity. Je exemplární ve své bezprostřední sdělnosti založené na citu, jak je patrné ze způsobu, jakým McDowell formuluje podle něj klíčovou otázku estetické hodnoty: „Jak může pouhý cit ustanovovat zkušenost, ve které se vyjevuje svět?“<sup>44</sup>

Ani Wiggins ani McDowell netvrdili, že nám estetické soudy zjednáávají přímý přístup k věcem o sobě rozlomením skořápky fenomenální reality, či že nás – jak to tvrdil Arthur Schopenhauer – osvobozují od světa pouhých představ. Estetické soudy jsou bezprostřední, protože se odehrávají ve vždy již prostředkovaném, konceptualizovaném, antropocentrickém prostředí. Tento lidský svět (v protikladu ke světu popisovaném přírodními vědami) je místem, ve kterém se hodnotící reakce na svět staly druhou přirozeností jeho obyvatel. Estetické reakce na svět přitom nejsou jen bezprostřední, ale

<sup>41</sup> O rozdílu mezi hodnocením („*evaluation*“) a deliberativním soudem („*deliberative judgement*“) viz David WIGGINS, „Truth, Invention and the Meaning of Life“ (1976), in: *Needs, Values, Truth. Essays in the Philosophy of Value*, Oxford: Oxford University Press 1998, s. 95.

<sup>42</sup> Příbuznou pozici zformuloval ve stejné době P. F. STRAWSON, „Morality and Perception“, in: *Skepticism and Naturalism. Some Varieties*, New York: Columbia University Press 1985, s. 31–50.

<sup>43</sup> MCDOWELL, „Aesthetic Value“, s. 117; David WIGGINS, „A Sensible Subjectivism?“ (1987), in: *Needs, Values, Truth*, s. 155. Pro přehled debaty o realismu/objektivismu/naturalismu v estetice viz Elizabeth SCHELLEKENS, „Three Debates in Meta-Aesthetics“, in: Kathleen STOCK – Katherine THOMSON-JONES (eds.), *New Waves in Aesthetics*, Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan 2008, s. 170–187.

<sup>44</sup> MCDOWELL, „Aesthetic Value“, s. 130. To je pochopitelně velmi problematická formulace, protože předpokládá, že estetický cit je *pouhým* citem.

také normativní, protože jejich předměty vyžadují právě takové a ne jiné hodnocení. Cítíme závazek nazývat je krásnými, vznešenými, zajímavými, okouzujícími, fádními, atd. Nést zodpovědnost za své hodnotící reakce předpokládá, že se můžeme mýlit, ale že také můžeme opravovat svůj hodnotový profil. Rozhodně tedy neplatí, že by každá bezprostřední hodnotící reakce automaticky samu sebe činila adekvátním zhodnocením skutečnosti. Jak říká McDowell, „nepřipadá vůbec v úvahu, že by jakákoli reálná reakce mohla samu sebe povýšit na úroveň nezkresleného vnímání daného zvláštního aspektu skutečnosti“.<sup>45</sup>

Dimenze zpochybnitelnosti zajišťuje, že jsou naše hodnotící profily vždy potenciálně kritizovatelné, že vždy existuje prostor pro změnu k lepšímu i horšímu. Tím se ale neotevívá Pandořina skříňka hodnotového relativismu; máme jako racionální bytosti plný nárok očekávat od svých hodnocení, že se mohou stát právoplatnými reakcemi na aspekty skutečnosti.<sup>46</sup> Co je tedy zdrojem tohoto nároku? Podle Wigginsse společnost, jejíž jsme součástí, musela v jistý okamžik dospět do bodu, kdy se to, co nazývá „páry <vlastnost, reakce>“, ustanovilo a naturalizovalo do té míry, že se od debaty o typech reakcí, které si předměty zasluhují, přešlo k debatě o vlastnostech odpovídajících již obecně ustanoveným reakcím a připsaných předmětům. To také znamená, že aby posuzovatel *vnímal* danou hodnotovou vlastnost, musí být již sžitý s danou reakcí. To mu umožňuje účastnit se smysluplné argumentace o tom, jaký by daný objekt měl být, aby mu bylo možné připsat onu vlastnost. Jak Wiggins zdůrazňuje, vlastnosti z párů <vlastnost, reakce> nepojí žádný významný vztah s přírodními vlastnostmi. Jsou „primitivní, *sui generis*, nevyčísitelně antropocentrické a tak málo záhadné, jak jen kdy nějaké vlastnosti pro nás mohou být“.<sup>47</sup>

Civilizace pro Wigginsse v zásadě znamená stav sociální interakce, ve které se určité páry <vlastnost, reakce> stanou druhou přírodou.<sup>48</sup> To také znamená, že existuje obor rozpravy, slovník pro kritiku, přepisování a zdůvodňování obklopující daný pár, takže je možné mít dobrý důvod očekávat, že diskuze

<sup>45</sup> MCDOWELL, „Values and Secondary Qualities“, s. 145.

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> WIGGINS, „A Sensible Subjectivism?“, s. 196–197.

<sup>48</sup> Wiggins termín „druhá příroda“ nepoužívá.

v daném oboru rozpravy povede k vyloučení (nebo potvrzení) pochybností o idiosynkratické povaze nějaké reakce. V důsledku je pak možné očekávat rostoucí citlivost vnímání hodnotových vlastností a rostoucí konvergenci našich hodnocení.<sup>49</sup> Do jaké míry by teze o konvergenci měla platit i o estetických hodnotách, je ovšem sporné. McDowell je v očekávání konvergence opatrnější a odděluje „explanační test skutečnosti od požadavku konvergence“, protože existují případy, „u kterých neexistují žádné materiály pro vytváření standardů kritiky kromě samotných reakcí“,<sup>50</sup> tedy tam, kde z principu nemohou existovat objektivně stanovitelné normativní standardy, jako je tomu právě v případě estetických soudů.

Wigginsova spekulativní genealogie je příběhem o tom, jak se subjektivní hodnocení postupně inkorporují do sdílené druhé přírody, sdíleného repozitáře párů <vlastnost, reakce>. Tato sdílená druhá příroda je základem důvěry soudících subjektů, že jejich hodnocení dostojí skutečnosti. Nejde o důvěru, že jejich soudy budou vždy správné, a snad ani o důvěru, že jejich hodnotové profily budou čím dál víc konvergovat – v tomto se McDowell od Wigginsse odklání –, ale o důvěru, že může existovat pravdivé hodnocení skutečnosti, byť by se zakládalo pouze na citu. Pro Wigginsse i McDowella je tato důvěra přirozená lidským tvorům a právě fenomenologie estetické zkušenosti to nejlépe dokládá.

Podle Savila nás umělecké dílo obohacuje představami, které vyvolává a které mají povahu druhé přírody. Tuto zkušenost pak přenášíme do našich životů a skrze ní se lépe sžíváme se světem okolo nás. McDowellovo chápání estetického soudu ukazuje, že druhá příroda, o které v souvislosti s Kantem mluví Savile, není něčím, co objektu souzení dodává esteticky naladěná subjektivita, ale že je to spíše aspekt daného objektu, ke kterému nás skrze pocit estetické libosti přivádí. A to je skutečně i McDowellova představa: „Estetická zkušenost se typicky prezentuje, alespoň částečně, jako setkání s hodnotou: vědomí hodnoty jako něčeho sídlícího v objektu a přístupného zakoušení.“<sup>51</sup> V případě

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, s. 195.

<sup>50</sup> MCDOWELL, „Values and Secondary Qualities“, s. 145.

<sup>51</sup> MCDOWELL, „Aesthetic Value“, s. 112.



estetických hodnot nemáme tendenci spojovat hodnocení s racionálním rozhodováním, na rozdíl od morálního hodnocení, a to dělá z estetické zkušenosti pro McDowella exemplární případ hodnotově zabarvené zkušenosti se světem.<sup>52</sup>

Savilova naturalistická verze filozofického estetismu vychází z právě takové epistemologie hodnoty. To ale ještě neznamená, že McDowellova a Wigginsova pozice je „estetická“ v Gardnerově smyslu.<sup>53</sup> Pro oba je každá hodnotící zkušenost, která popisuje adekvátně stav věcí, zkušeností s druhou přírodou. Exemplárnost estetické hodnoty je ještě nezavazuje k tvrzení, že estetický soud má výhradní přístup k určitému typu vědění, který nás domestikuje ve světě, tedy k tvrzení ústřední pro filozofický estetismus. To je závěr, který činí až Savile.

Zatím jsme se tedy seznámili se dvěma podobami filozofického estetismu v současném kantovském revizionismu. Rozdíl mezi nimi spočívá v tom, co se poznává skrze estetický soud. V Mooreově případě soudržnost a koherentnost světa, která je pociťována v čisté reflektující soudnosti, má v podstatě status Kantovy rozumové ideje, kterou nelze učinit předmětem empirického poznání, ale která přesto má realitu. Pozitivní hodnota připsaná bezúčelné účelnosti, kterou vykazuje svět, je tak popisem skutečnosti, i když odlišné od té prvo-přírodní. V Savilově případě umění uspokojuje naši psychologickou potřebu významových celků vytvářením estetické druhé přírody pomocí obrazotvornosti. Umění je zhmotněním, realizací této druhé přírody, která má transformační dopad na to, jak vnímáme svět: jako smysluplnější, vstřícnější místo pro život. Umění vrhá nové, světlo na téma uměleckého zpracování. Kognitivní přínos tedy spočívá i v tom, že získáváme hutnější, plnější a smysluplnější perspektivu na situace a události v našem životě.<sup>54</sup>

Ať už se nám bude jevit přijatelnější transcendentální nebo reformně naturalistická verze filozofického estetismu, v obou případech máme co do činění s pozicí, která připisuje umění ve vztahu k druhé přírodě domestikující funkci. V transcendentální verzi estetická libost odkazuje k sdílenému

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, s. 130.

<sup>53</sup> Viz sekci VI.1.

<sup>54</sup> Savilova pozice proto implicitně zvýhodňuje narativní a zobrazivá umění, na rozdíl od té Mooreovy, která nevyžaduje, aby umění vrhalo nové světlo na určité výseky našeho života.

základu říše důvodů (a tedy vůbec možnosti poznání), a tím přispívá k utlumení pochybností o autonomii lidské racionality. V naturalistické verzi estetická libost otevírá hlubší vhled do reality světa okolo nás. V transcendentální verzi je druhá příroda vždy již existujícím základem naší soudnosti, která je nám pouze připomenuta skrze estetickou libost. V naturalistické verzi se umění může přímo podílet na budování sociální druhé přírody, nicméně opět pouze ve smyslu domestikace, nikoli kritické distance.

V obou pozicích krystalizují dva způsoby nahlížení na možný sociálně kognitivní přínos estetické zkušenosti v rámci kantovského revizionismu, přičemž oba vycházejí z Kantových premis. V prvním případě je obsahem poznání prostředkovaného estetickou zkušeností vědomí, ač nekonceptualizovatelné, základní koherence světa. To, co se nám dává pocítit v takto pojaté estetické zkušenosti, nemusí být přitom chápáno nutně jako Kantův „nadsmyslový substrát“, ale sociální podloží našeho jednání, souzení a poznání: sociálně, sociální druhá příroda. Jinými slovy, bezúčelnou účelnost formy představovaného objektu může mít svůj zdroj nikoli v subjektivně nutném předpokladu přizpůsobenosti fenomenální reality na náš poznávací aparát (transcendentální princip formální účelnosti přírody), ale ve vždy již konceptuálně prodchnuté povaze této reality.

V druhém případě se Savile zaměřil ve svém rozvádění tématu druhé přírody na kognitivní přínos toho, co je tematizováno uměním („obsah“), nikoli na kognitivní přínos vyplývající z libosti založené na reflexi formy souzeného. Nejde mu jen o normativní poznání ve smyslu citlivosti vůči důvodům ke kladnému estetickému souzení, ale také o poznání, které by se týkalo hlubšího porozumění tématu, které je reprezentované v daném uměleckém díle. Estetická libost doporovávající zkušenost s uměním a bezprostřední, nediskurzivní charakter prožitku nás podle Savila pevněji ukotvuje ve světě, protože umožňuje hlubší emoční prožití smyslu obsahu uměleckého díla, které pak má praktický dopad na náš hodnotový profil. Máme zde co do činění se sociálním poznáním v tom smyslu, že získáváme jistější pozici v sociální druhé přírodě, hlubší porozumění situacím, kterým v jejím kontextu můžeme být

vystavení.<sup>55</sup> Problém s touto představou je, že Savile uvažuje o tomto poznání pouze ve smyslu psychologického integrování jednice do svého okolí, nikoli možnosti získání kritické distance. Právě takové, domestikující pojetí estetické zkušenosti však může oprávněně vyvolat pochyby o potenciálu estetické soudnosti jako zdroje *kritického* sociálního poznání.

---

<sup>55</sup> Opět je zde potřeba dodat, že předpoklad takového poznání týkající se sociální druhé přírody implicitně upřednostňuje umělecká díla, která se přímo tematicky vztahují k lidskému světu.

## VII. Adornův estetický modernismus

### VII.1. Vymezení estetického modernismu

Neměl by kognitivní přínos umění spočívat spíše v vytvoření kritické distance od sociální a nikoli pouze v jeho potvrzení skrze domestikační funkci estetické libosti? Gardner připouští, že filozofický estetismus může mít také kritickou polohu a zmiňuje v této souvislosti Theodora Adorna, Maurice Merleau-Pontyho a Martina Heideggera jako čelní představitele takové interpretace, hlouběji se ale této dimenzi nevěnuje. Gardnerovo rozlišení filozofického estetismu od estetického subverzivismu, které bylo popsáno výše, sice může dobře posloužit k odlišení jistých tendencí v rámci pokantovské filozofické tradice, nicméně hrozí zamést stopy argumentační návaznosti obou pozic. To se ukáže zvláště, pokud se pokusíme jeho rozlišení zasadit do kontextu sociální filozofie. Zatímco filozofové kantovského revizionismu, kterým jsem se věnoval v předcházející kapitole, přímo nevztahují téma poznání k sociální otázce, v pokantovské sociální filozofii můžeme bez větších obtíží lokalizovat verzi estetismu, který vnímá umění jako privilegovaný prostředek kritiky osvícenského civilizačního projektu. Tato verze estetismu, kterou zde budu nazývat estetický modernismus, interpretuje moderní umělecké postupy v kontextu osvícenství a kritika, kterou směřuje jednostrannosti „instrumentálního rozumu“ jako dominantní podobě diskurzivního myšlení, je pronášena ve jménu cílů osvícenství.<sup>56</sup> Proto jej lze označit za podobu filozofického estetismu a nikoli estetického subverzivismu. Na druhou stranu, jak ještě uvidíme, kritici estetického modernismu často subverzivismus vnímají jako vyústění filozofického estetismu; jejich kritika by se dala charakterizovat lapidárně právě takto: estetický modernismus je pohybem překročení do jisté míry legitimních, tedy s osvícenstvím kompatibilních

<sup>56</sup> To, co zde budu nazývat estetickým modernismem, není souhrnný název pro umělecké postupy vlastní modernímu umění zhruba od poloviny devatenáctého do poloviny dvacátého století, ale strategie přiřazování sociální role těmto jevům v kontextu osvícenského civilizačního projektu. Přívlastek „estetický“ zde má sloužit k přesnějšímu vymezení toho, o čem mluvím, především vzhledem k čím dál častěji používanému sousloví „filozofický modernismus“ (jako charakterizace novověké filozofie od Descartesa dále). Estetický modernismus necharakterizují jako „umělecký“, protože chci odlišit modernistické umění od specifického způsobu jeho filozofické legitimizace, navíc umění je sice dominantním kulturním médiem estetického vztahování se ke světu, nemusí však být nutně výlučným. Podobně široce, ač s jiným akcentem, chápe estetický modernismus například J. M. BERNSTEIN, *The Fate of Art. Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*, University Park: Pennsylvania State University Press 1992.

nároků filozofického estetismu směrem k nelegitimnímu estetickému subverzivismu ohrožujícímu samotnou podstatu osvícenství.

Estetický modernismus je zde myšlen jako problematická součást projektu osvícenství, jako jeho korektiv, který ho chce zároveň transformovat. V estetickém prožitku světa totiž vidí exemplifikaci toho, co instrumentální rozum osvícenství vymyčuje – neredukovatelnost partikulárnosti, a v jejím jménu chce prosazovat vizi smíření.<sup>57</sup> Estetický modernismus má ambivalentní vztah k mýtu jako iracionálnímu stavu podřízenosti přírodním zákonitostem, od níž osvícenství osvobozuje, ale zároveň jako zrcadlu, které ukazuje současné civilizaci, jak daleko je ještě od dovršení projektu osvícenství, tedy od vytvoření společnosti, kde pravidla světa, který její členové svými silami vydobyli na přírodě, vyjadřují jejich přání a potřeby, vytvářejí druhou přírodu<sub>1</sub>. V mýtu jako zakouzlené přírodě má vše své smysluplné místo, zatímco v racionalizované, odkouzlené západní společnosti má realitu pouze to, co lze převést na kvantitativní měřítka přírodních a matematických věd. Modernismus se tak má hlásit k projektu odkouzlení jako emancipace člověka, ale zároveň je odmítat jako excesivně utilitární a odcizující. Nejsugestivnější popis dialektiky od- a zakouzlení v umění představuje *Estetická teorie* Theodora Adorna.

## VII.2. Od Lukáče k Adornovi

Adorno patří k těm čtenářům třetí *Kritiky*, který si všímá vlivu, jaký měl Rousseau na Kantovy názory o vztahu mezi uměním, společností a přírodou.<sup>58</sup> Kant podle Adorna jako každý člověk osmnáctého století „považuje to, co je uděláno, za chybné, a protože se toto pro něho vůbec nestalo druhou přírodou, střeží obraz přírody první“.<sup>59</sup> Naopak Hegel a pokantovští idealisté dle něj věřili, že lidský duch dokáže dosáhnout stavu naplněné druhé přírody<sub>1</sub>. Pro ně byla krása přírody jen odrazem duchovní

<sup>57</sup> „V estetickém modernismu [...] musí být odcizení umění od pravdy stavěno jako kategoriální příčina i symptom vykloubení a deformací podmiňujících modernitu; estetická doména, jak ji charakterizoval Kant, dodává vhléd do těchto vykloubení a deformací a zároveň nastiňuje pojmové zdroje transformace a reintegrace, zdroje politické transformace moderního světa.“ *Ibid.*, s. 6.

<sup>58</sup> ADORNO, *Estetická teorie*, s. 89. Viz IV.2., pozn. 48.

<sup>59</sup> *Ibid.*

krásky umění.<sup>60</sup>

Adorno se domnívá, že v Kantově preferenci přírodní krásy je semínko pravdy. Lze na ní totiž založit kritiku pýchy idealistické estetiky (kterou Adornovi ztělesňuje Hegelova *Estetika*), jež vidí v estetickém soudu triumf ducha nad bezduchou přírodou. Taková pýcha přehlíží „prvenství objektu v subjektivní zkušenosti“, ke které naopak odkazuje přírodní krása.<sup>61</sup> Jak rozumět tomuto primátu objektu? Úzce to souvisí s tím, čemu Adorno říká „svoboda k objektu“ (*Freiheit zum Objekt*).<sup>62</sup> Svoboda k objektu souvisí se schopností sebe-zapomenutí subjektu v estetické zkušenosti. Toto sebe-zapomenutí, rozplynutí subjektu<sup>63</sup> však nesmíme chápat tak, že estetická zkušenost nás dostává zcela mimo koreláty subjekt-objektového vztahu. Sebe-zapomenutí subjektu umožňuje dodat estetické zkušenosti objektivní charakter. Představa, že objekty našich estetických soudů jsou plátnem, na které si projektujeme své psychické stavy, nečiní z adost objektivnímu elementu v uměleckém díle, totiž tomu, který přesahuje subjekt, ale zároveň je jím podmíněn. Tato objektivita se liší od objektivity vědecky ověřovaných faktů, ale je příbuzná „smysluplné subjektivitě“ Davida Wiggina nebo McDowellově subjektivitě chápané jako „závislosti na vědomí“ (v protikladu k subjektivitě jako idiosynkrazii). Adorno v této souvislosti připomíná, že pro Hegela byla vždy duchovní zkušenost prožitkem zvnějšnění subjektu,<sup>64</sup> čemuž ale nesmíme rozumět jako projekci psychického stavu daného subjektu, ale jako sebe-nahlédnutí absolutního (nikoli subjektivního) ducha, tedy, mým slovníkem, nabytí sociálního poznání. Ve zkušenosti s uměním se podle Hegela duch vyjevuje jako cosi vnějšího subjektivitě, jako smyslově vyjádřená idea.

Adorno sdílí s Hegelem snahu ukotvit estetické soudy v objektu, neshoduje se s ním ale v tom, co

---

<sup>60</sup> Všimněme si, že tato Adornova interpretace ignoruje fakt, že Kant používá termín druhá příroda právě v souvislosti se schopností lidské mysli jít za pojmovou zkušenost s pouhou přírodou.

<sup>61</sup> *Ibid.*, s. 98. Problematické implikace této Adornovy teze o primátu objektu probírá Günter FIGAL, *Theodor W. Adorno. Das Naturschöne als spekulative Gedankenfigur*, Bonn: Bouvier 1977, „Einleitung“.

<sup>62</sup> ADORNO, *Estetická teorie*, s. 30, 362. Srov. též Theodor W. ADORNO, *Nachgelassene Schriften IV. Vorlesungen*, sv. 3, *Ästhetik (1958/59)*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 2009, s. 46, 50. Adorno tento termín přisuzuje Hegelovi, nicméně, jak upozorňuje editor Adornových estetických přednášek, Eberhard Ortland, u Hegela jej nenajdeme (*ibid.*, s. 410–411).

<sup>63</sup> ADORNO, *Estetická teorie*, s. 30: „Až do fáze totální manipulace měl by subjekt, jenž vnímá nějaký výtvar, poslouchá či čte, na sebe zapomenout, stát se lhostejným, rozplynout se v něm.“

<sup>64</sup> *Ibid.*

zakládá jejich objektivitu. Pro Hegela je to jejich vztah k ideji, která prosvítá skrze smyslovou formu, jež by bez ní byla jen mrtvou smyslovostí; pro Adorna je to prvek, který přebírá umění od přírodní krásy. Pomáhá si přitom jednou poznámkou Waltera Benjamina o auře v jeho slavném textu o technické reprodukovatelnosti. Benjamin ve snaze vysvětlit auratičnost uměleckých děl odkazuje na zkušenost s přírodou: „Člověk odpočívající v letním odpoledni sleduje obrysy hor na obzoru nebo větev, která na něj vrhá svůj stín – tento člověk vdechuje auru hor, této větve.“<sup>65</sup> Vdechuje efemérní „atmosféru“, která je tím, co nelze zachytit, čemu Adorno říká „sama dálava nejbližšího“ (*Ferne selbst des Nächsten*). Tato zkušenost s efemérním, s nestálým, neuchopitelným je podle Adorna vlastní estetickému prožitku jak umění tak přírody.<sup>66</sup> Ona blízká cizost, „dálava nejbližšího“, přitom poukazuje na zásadní aspekt auratické zkušenosti: to, co se mi vyjevuje, je mi cizí, není mou projekcí, ale něčím mně vnějším, na čem se ale zároveň podílím svým vnímáním. To je zdroj objektiviny estetična, něčeho, co přesahuje intence subjektu. Ten ustupuje do pozadí a dává vystoupit auratickému smyslu díla. Adorno se domnívá, že citlivost vůči takové objektivitě si vypěstováváme nejprve ve zkušenosti s přírodou. Kdo v dětství neprodělal zkušenost, kdy uviděl, že označení určité večerní krajiny za melancholickou není výrazem nálady pozorovatele, ale vystižení stavu věcí, „obecně neví, co to je umělecké dílo“. Je to totiž tato zkušenost „sebezapomenutí vzhledem k předmětu“, která ustanovuje svobodu k objektu, tedy ničím nelimitované dlení při „dálavě“ objektu, které je zase základem estetické zkušenosti obecně.<sup>67</sup>

Zároveň ale Adorno nechce tvrdit, že estetické prožívání přírody tvoří jakýsi ahistorický model estetické zkušenosti, na kterém parazitují historicky situovaná umělecká díla. Naopak, samotná schopnost vnímat přírodu jako předmět estetické zkušenosti je výsledkem historického vývoje a není imunní vůči ideologickým distorzím. Adorno tak tvrdí, že „[g]eneticky by měl estetický postoj

---

<sup>65</sup> Walter BENJAMIN, „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“ (1936), in: *Dílo a jeho zdroj*, Praha: Odeon 1979, s. 21. Cit. v ADORNO, *Estetická teorie*, s. 361; ADORNO, *Āsthetik (1958/59)*, s. 45.

<sup>66</sup> ADORNO, *Āsthetik (1958/59)*, s. 45.

<sup>67</sup> *Ibid.*, s. 46, srov. ADORNO, *Estetická teorie*, s. 361. Zde nelze přehlédnout podobnost s revizionistickými projekty z minulé kapitoly: Na rozdíl od kanonické subjektivistické interpretace Kantovy koncepce estetické libosti Adorno připisuje bezúčelné účelnosti formy (auratičnosti) objektivitu, která se nicméně nemůže stát předmětem diskurzivní „kolonizace“ formální účelností předmětu.

vyžadovat již v dětství důvěrnou znalost přírodní krásna, od jehož ideologického aspektu se odvrací, aby je zachoval ve vztahu k artefaktům“.<sup>68</sup> Tento ideologický aspekt spočívá v tom, že se nám příroda jeví jako zdroj kulturně neprostředkované, sociálně-historicky nepodmíněné libosti, jako prostor, ve kterém se naše smyslové já osvobozuje a dýchá svobodně.<sup>69</sup> Adorno tedy straní Kantovi proti Hegelovi ve vyzdvihování paradigmatickosti zkušenosti s přírodní krásou, ale naopak straní Hegelovi proti Kantovi tam, kde by hrozilo, že estetická zkušenost bude vyvázána ze sociálně-historických koordinátů.<sup>70</sup>

Kritiku představy přírody jako neprostředkované a ahistorické zóny zkušenosti dědí Adorno od Györgye Lukácse. Ten ve své *Teorii románu* používá podobně jako Hegel pro charakterizaci moderního světa sekularizovaných společenských vztahů termín druhá příroda. Je přitom příznačné, že Lukács dává při popisu esence těchto vztahů přednost „konvencím“ před „mravy“. Mrav evokuje alespoň částečné ztotožnění s ním ze strany společenských aktérů, zatímco konvence má blíže k většímu stupni odcizení: Konvence jsou formální, abstraktní pravidla, která nemůžeme nahlédnout jako naše vlastní. Ač tedy jak Lukács, tak Hegel označují vládnoucí sociální vztahy ve společnosti jako druhou přírodu, myslí každý něco jiného, jak je zřejmé z následující pasáže:

Kde cíle nejsou bezprostředně dány, ztrácejí tvary, které duše shledává při svém polidštění [*Menschwerdung*] jako dějiště a substrát své činnosti mezi lidmi, své zřejmé zakořenění v nadosobních povinovaných nutnostech; jsou něčím prostě jsoucím, snad mocným, snad zpráchnivělým nebo zetlelým, nenesou však v sobě ani posvěcení absolutna, ani nejsou přirozenými nádržemi pro přetékající niternost duše. Vytvářejí svět konvence: svět, z jehož moci je vyňato pouze nitro duše; který je stále přítomen v nepřehledné rozmanitosti; jehož přísná zákonitost jak vznikání, tak i bytí se nutně stává poznávajícímu subjektu evidentní; avšak při vši své zákonitosti nenabízí tento svět ani smysl a cíl hledajícímu subjektu, ani smyslovou bezprostřednost jako látku subjektu jednajícímu. Je druhou přírodou; stejně jako první je i tato určitelná jen jako souhrn poznanych, významu zbavených nutností, a tedy ve své skutečné substanci nezachytitelná a

<sup>68</sup> ADORNO, *Estetická teorie*, s. 97, překlad upraven.

<sup>69</sup> *Ibid.*, s. 95–96.

<sup>70</sup> Srov. Rodolphe GASCHÉ, „The Theory of Natural Beauty. Kant, Hegel, Adorno“, *Research in Phenomenology*, roč. 32, 2002, č. 1, s. 103–122.



nepoznatelná.<sup>71</sup>

Tento delší citát dobře vystihuje Lukácsovu pozici. V pozadí jeho *Teorie románu* stojí přesvědčení, že žijeme v roztržitém světě, v němž smysl opustil společenská pouta (to je také zdroj elegického tónu celé knihy). Pro Hegela byl obrat dovnitř a vzestup subjektivní morálky předpokladem existence racionálně strukturované společnosti, ve které by se každý člen mohl identifikovat se zákony a normami, v nichž by nacházel racionální jádro, a tudíž by mohl jejich následováním (plněním svých závazků) vyjadřovat svou svobodu. Lukácsova vize je výrazně temnější: Vnitřní hlubiny, ve kterých dlí moderní individuum, zamezují jakémukoli prožitku smysluplnosti vnějšího světa. Ztracená naivnost předmoderních společností zanechává moderní subjekt odcizený od sociálních norem, které ztratily svůj bezprostřední smysl. Ty nijak nevyjadřují duchovní substanci, ale naopak její absenci. Niterné hlubiny, ve kterých nachází útočiště moderní individualita, nemohou vdechnout život do vnějšího světa společenských konvencí; takovou druhou přírodu<sup>2</sup> nelze ani chápat jako pouhý materiál pro projekci subjektivních nálad, jelikož jde o lidmi vytvořený sociální prostor, ani vnímat jako adekvátní prostředí pro sebevyjádření individuality, protože její společenský charakter je pouze formální a bez smysluplného obsahu.

Lukács se nedomnívá, že protiklady, kterým čelí morální subjektivita, lze řešit v moderním měšťanském státě. Ten stejný problém, kterému čelila u Hegela přirozená duše v konfrontaci se zvykem a z něj pramenících omezujících důsledků, lokalizuje Lukács i na úrovni sociálních norem. Rozvojem morální subjektivity se moderní individua odstříhla od „nadosobních povinovaných nutností“, z nichž se stala pouhá formální pravidla prosazovaná nátlakovými institucemi. Tyto zákony sice jsou rozpoznány jako takové, ale postrádají potvrzení vnitřním životem subjektivity. Podobně jako první příroda jsou vnímány coby mechanismus následující sice identifikovatelný plán, který ovšem nebere žádný ohled na individuální subjektivní vůle. Svět konvencí je tedy přírodou ve dvou ohledech.

---

<sup>71</sup> Georg LUKÁCS, *Teorie románu. Dějinně filosofický pokus o formách velké epiky* (1916), in: *Metafyzika tragédie*, Praha: Československý spisovatel 1967, s. 120.

Je bezduchým, vnějším nutným mechanismem a zároveň je vnímán jako bezúčelný systém cizí lidským duchovním potřebám, a tudíž arbitrární.

Objektivizace přírody jako říše přírodních zákonů, tedy jako první přírody, je v Lukácsově perspektivě historickým výsledkem společenského odcizení.<sup>72</sup> Není to tak, že by úspěch moderní vědecké revoluce vedl k odkouzlení světa; je to naopak rozklad společnosti, co nalezlo výraz v moderní externalizaci přírody:

Cizost [druhé] přírody, oproti přírodě první, moderní sentimentální přirozený cit přírody [*Naturgefühl*], je pouze projekcí toho, že člověk žije ve světě, který si stvořil, nikoli jako ve svém rodném domě, nýbrž jako v žaláři. Dokud jsou mu výtvořeny stvořené člověkem pro člověka opravdu přiměřené, jsou jeho nezbytným vrozeným domovem; nemůže v něm vznikat touha, která dosazuje a prožívá přírodu jako předmět hledání a nalezení. Prvá příroda, příroda jako zákonitost čistého poznání a příroda jako útěcha čistého citu není ničím jiným než dějinně filosofickou objektivací odcizení mezi člověkem a jeho výtvořeny.<sup>73</sup>

Zákonitá nutnost, kterou vědomí nalézá v přírodě je výsledkem ústupu substanciálnosti z lidské společnosti. Jakékoli pokroky a objevy přírodních věd nemohou převážit metafyzickou tragédii, která je umožnila. Přírodní vědy pouze stvrzují ztrátu totality smyslu. První příroda není věčným externím korelátem duše, ale její externalizací skrze historický proces společenské dezintegrace. Moderní pocit, že donucovací povaha sociálních norem působí se stejnou vahou jako nutnost zákonů první přírody, je založen na projekci podmínek světa konvencí na přírodní svět.

Zatímco Lukácsův názor, že pojem přírody je výsledkem historického procesu, by nás neměl překvapit vzhledem k tomu, že jsme již viděli, s jak odlišnými koncepcemi přírody pracoval Aristotelés

---

<sup>72</sup> Lukács rozvíjí marxistickou verzi tohoto argumentu v *Dějínách a třídním vědomí*. Jsou to právě tyto souvislosti mezi předmarxistickou *Teorií románu* a marxistickými *Dějínami*, které vedly J. M. Bernsteina k tvrzení, že *Teorie románu* v sobě obsahuje „náležitě marxistickou teorii románu“. Je ovšem otázka, zda je taková perspektiva vůbec kompatibilní s marxismem. Existují přitom minimálně stejně dobré důvody pro opačné tvrzení, totiž že lze z *Teorie románu* vyextrahovat „náležitě konzervativní teorii románu“, což byl ostatně i Lukácsův názor po jeho příklonu k marxismu. Srov. J. M. BERNSTEIN, *The Philosophy of the Novel. Lukács, Marxism and the Dialectics of Form*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1984, s. xii.

<sup>73</sup> LUKÁCS, *Teorie románu*, s. 121–122.

a Hegel, jeho představa, že moderní pojetí přírody není nic než projekcí naší zkušenosti se společenským světem konvencí, je problematičtější. Jedna věc je tvrdit, že vědecká revoluce se nemohla odehrát bez jistých předchozích změn ve společenském uspořádání a vědomí, není ale úplně jasné, proč by nový pojem (první) přírody měl být projekcí, tedy přinejmenším o nic více než jakékoli předchozí vztahování se ke světu. Lukács straní předmoderním společenstvím, v nichž jejich členové údajně zažívali sociální sounáležitost jako imanentní, bezprostřední jev. Tato společenství měla tvořit skutečně přirozený svět lidí, kde opozice mezi první a druhou přírodou neexistovala. Cokoli, co se odklání od takové v mýtu žijící společnosti, Lukács zavrhuje. To má ten prapodivný důsledek, že by Lukács dal přednost civilizacím založeným na kastovních hierarchiích, či dokonce otroctví.<sup>74</sup> Jeho kritika vychází z Rousseauovy myšlenky, kterou se snažil vymýtit Hegel, že každá distance zakládá nepřekročitelné odcizení.<sup>75</sup> Ona myšlenka přitom je moderní sama o sobě,<sup>76</sup> jde o projev specificky moderní úzkosti z nenahraditelné ztráty bezprostředního smysluplného kontaktu myslí s odkouzleným světem, který byl zbaven teleologie a antropocentrismu. Hegelova odpověď, že právě taková distance je teprve podmínkou realizace moderní druhé přírody, je pro (předmarxistického) Lukácsa nepřístupná. Pro něj je moderní druhá příroda pouze petrifikovaným světem sociálních norem zbaveným substance.<sup>77</sup>

Lukácsova implicitní kritika Hegelovy interpretace mravu jako racionální druhé přírody sice poukazuje na potenciální slabinu takové koncepce, jeho jednostranné uctívání bezprostřednosti je ale třeba vnímat jako krok zpět. Pokud Hegel zavrhuje dialektiku zvyku ve své koncepci státu, Lukács naopak svazuje tuto dialektiku okovy sociálních konvencí vytvářejících petrifikovanou druhou přírodu<sup>2</sup>, kterou by bylo „možno probudit pouze metafyzickým aktem znovuprobuzení duševna“.<sup>78</sup>

<sup>74</sup> Tuto perspektivu ale Lukács-marxista později opustí.

<sup>75</sup> Zjednodušeně řečeno, podle Hegela je nutné zbavit se bezprostřední, nereflektované totality smyslu, abychom mohli získat její racionální, sebereflekující verzi. Opět je potřeba zdůraznit, že po svém příklonu k marxismu Lukács přehodnotil svou pozici, ale jeho pozdější vývoj není mým tématem.

<sup>76</sup> Výše jsem tvrdil, že Rousseau je ve svém pojetí determinovanosti estetické kultury morálním milieu klasickým myslitelem. To ale neznamená, že Rousseau nebyl v mnoha ohledech moderním autorem. Toto je jeden z nich.

<sup>77</sup> Tento význam si uchová i v *Dějínách a třídním vědomí*. Viz Georg LUKÁCS, *Werke*, sv. 2, *Frühschriften II. Geschichte und Klassenbewußtsein* (1923), 2. vyd., Darmstadt: Luchterhand 1977, s. 193, 260, 307.

<sup>78</sup> LUKÁCS, *Teorie románu*, s. 121.

Vrátím se ještě k poslední delší citované pasáži.<sup>79</sup> Zde se dozvídáme, že první příroda je také zdrojem sentimentální hodnoty, citového uspokojení. Rýsují se nám dva významy přírody, které mají v Lukácsově vizi stejný zdroj (rozbití totality smyslu): přírodu jako říši zákona a přírodu jako zdroj nostalgie. Tato nostalgie spočívá v pohlížení na první přírodu jako ztracený ráj, kterého se lidé vlastním přičiněním zbavili a po kterém touží.<sup>80</sup> Utopický horizont přírodní krásy, tedy možnost obrácení nostalgie v očekávání budoucího, však nehraje v *Teorii románu* žádnou roli: krajina je jen polem, na které subjektivní niternost promítá své nálady.

Adorno, na rozdíl od Lukáce, nepovažuje estetickou zkušenost přírody pouze za sentimentální projekci naší touhy po ztracené totalitě. Bez zkušenosti s přírodou jako předmětem estetické soudnosti by se náš vkus pro umění sotva rozvinul. Krása v přírodě je zakoušená jako něco, co není součástí přírodní říše zákona (nelze ji zachytit žádným pravidlem, které slouží k popisu procesů v přírodě), ale zároveň není pouhou subjektivní projekcí, je skutečně „tam venku“. Němá příroda se najednou jeví smysluplná nikoli pouze mně, ale všem (tak ji alespoň vnímám: jako přístupnou každému). Taková zkušenost mi otevírá cestu k estetickému oceňování umění, protože estetická hodnota umění spočívá v napodobování toto náhlého zjevení němého smyslu.

Na druhou stranu Adorno přebírá od Lukáce představu, že tento smysl je výsledkem historického procesu. Koncept přírody musel nejdříve vzniknout jeho oddělením od říše smyslu, aby se do ní smysl mohl navrátit jako krása. Co se vrací, je tím, co bylo vytěsněno s říše pojmu, ale nemůže být redukováno na zákon.<sup>81</sup> V přírodní kráse se vyjevuje vize příslibu smíření s přírodou a umění se pokouší tento efekt napodobit. Proto Adorno podobně jako Kant zdůrazňuje, že umění nenapodobuje přírodu, ale její krásu,<sup>82</sup> nikoli její případy, ale její obecné fungování.<sup>83</sup> Adorno doplňuje Kantův vhled, že zaměňovat umělecká díla s přírodními předměty znamená přijít o to podstatné na umění, o poznatek,

---

<sup>79</sup> Viz str. 138.

<sup>80</sup> Srov. LUKÁCS, *Geschichte und Klassenbewußtsein*, s. 316–317.

<sup>81</sup> ADORNO, *Estetická teorie*, s. 101: „Přírodní krásno je stopa toho, co je v poutu universální identity na věcech neidentické. Pokud toto pouto vládne, není zde pozitivně žádná neidentičnost.“

<sup>82</sup> *Ibid.*, s. 98.

<sup>83</sup> *Ibid.*, s. 100.

že bez (v důsledku ideologické) zkušenosti s bezprostředností přírodní krásou bychom nedokázali ocenit nápodobu této bezprostřednosti uměním.

U Adorna tomu tedy není tak, že by zkušenost přírodního krásna vytvářela ahistorický model zkušenosti s uměním. Obojí je historicky podmíněné. Moderní estetická zkušenost je závislá na historické proměně vnímání světa, a to především na odkouzlení a s tím spojeným postupným ovládnutím přírodních zákonů.<sup>84</sup> Svoboda k objektu, s kterou se člověk poprvé setkává v přírodě, se může vyskytnout až v momentě, kdy přírodní svět přestává být neustálou hrozbou, kdy se člověk skrze vědecký pokrok vnímá čím dál víc jako pán přírodních procesů a kdy se teprve příroda může jevit jako nevinný ráj netknutý lidskou rukou. V tomto smyslu je moderní estetické vnímání také důsledkem odkouzlení přírody.<sup>85</sup>

### VII.3. Estetický modernismus jako negativní estetika smíření

Jak Adornova interpretace vztahu přírodního a uměleckého krásna souvisí s estetickým modernismem? Umění napodobuje auratický efekt přírodní krásy, jeho bezprostřední vyzařování smyslu. Avšak tato bezprostřednost je iluzorní, je ideologickou komponentou estetické zkušenosti. Snaha umělce zakrýt skrze technickou zručnost ji samu a dosáhnout přirozeného výrazu se zdá tuto ideologickou komponentu reprodukovat: zakrývání skrze estetické médium dosahuje pouze falešného zdání. To má na mysli Adorno, když píše: „Že ve zralém buržoazně autonomním uměleckém díle musí být modus jeho vytváření zcela zacloněn a musí se jevit jako ‚druhá příroda‘, je pouze zbožštění tohoto děláni samotného. K posvěcení práce patří její neprůhlednost: kdyby se zdání posvátnosti rozpadlo, byla by tato práce sama uznána jako práce druhých.“<sup>86</sup> Naráží se zde na známou argumentaci západní

<sup>84</sup> ADORNO, *Ästhetik (1958/59)*, s. 49: „[Estetická zkušenost s přírodou i s uměním] odkazují opět k sdílenému třetímu, totiž k apercepci předmětného světa, který disponuje jejich historickou rolí [*Stellenwert*].“

<sup>85</sup> *Ibid.*, s. 50. Pro úplnost dodávám, že Adorno připisuje zásadní význam ve svém výkladu významu přírodního estetického „Analytice vznešena“ z Kantovy *Kritiky soudnosti* (předjímaje v mnohém argumentaci Jean-Françoise Lyotarda), tématu vznešena se však v této práci záměrně vyhýbám, jednak z prostorových důvodů, jednak proto, že jsem přesvědčen, že kategorie vznešena pro sociální filozofii umění neslibuje žádné obohacení, snad jedině jako předmět kritiky.

<sup>86</sup> Theodor W. ADORNO, *Schéma masové kultury* (1942), Praha: OIKOYMENH 2009, s. 49, pozn. 17.

marxistické kritiky kultury, která pranýřuje zakrývací techniky umění za jejich spolupodílnictví na buržoazní hegemonii, za jejich krytí bezútešnosti kapitalistického vykořisťování práce. Jednostrannost a schematičnost takového útoku je pak typicky doplněna ujištěním, že každá ideologie v sobě obsahuje utopickou stránku. Mantra západní marxistické estetiky, že umění nabízí imaginární řešení pro neřešené sociální antagonismy, má zachytit jak utopickou, tak ideologickou stránku estetické praxe.<sup>87</sup> Snaha umění smířit mysl a svět (ať už společenský nebo přírodní) v civilizaci, které vládne odcizení, představuje jeho ideologii; na druhou stranu je taková snaha, a v důsledku i nutně selhání, odsouzením společenské reality, které v utopickém gestu odkazuje za nesmířenou současnost. Tato verze marxistické kritiky je estetickým modernismem ve výše vymezeném smyslu pouze tam, kde považuje umělecké či estetické prostředky jako jediný či privilegovaný způsob společenské kritiky. V Adornově verzi je umění společensky nejrelevantnější, když objektivně nemůže sloužit buržoazní hegemonii, protože tím ji nejlépe kritizuje.

Paradoxně se proto estetickým modernistou jeví i zarytý anti-modernista Lukács.<sup>88</sup> Ten, jak jsme viděli, odmítá Hegelovo pojetí moderní mravnosti, ale jeho vlastní úvahy o osudu románu čerpají z idealistické tradice přemýšlení o umění, spojované především s Hegelem.<sup>89</sup> Lukács je zajedno s Hegelem v chápání moderního umění jako důsledku ústupu antické mravnosti, v rámci které se smysl věcí a vztahů dával bezprostředně v žité smysluplné totalitě.<sup>90</sup> Lukács je nicméně výrazně skeptičtější, co se týče výhledu na náhradu antické mravnosti za jinou, racionální. Struktura Lukáčsovy argumentace v *Teorii románu* se točí okolo protikladu román – moderní žánr *par excellence* – a eposej

<sup>87</sup> Srov. ADORNO, *Estetická teorie*, s. 15: „Neřešené antagonismy reality se v uměleckých dílech vracejí jako imanentní problémy jejich formy.“ Příkladem rozšířenosti takového paradigmatu mezi západními marxisty budiž např. Fredric JAMESON, „The Dialectic of Utopia and Ideology“, in: *The Political Unconscious*, Ithaca, NY: Cornell University Press 1981, s. 266–277; Terry EAGLETON, *Ideology of the Aesthetic*, Oxford: Blackwell 1991.

<sup>88</sup> Jak známo, Lukács byl kritik avantgardistických směrů v moderním umění.

<sup>89</sup> Ač svými argumenty má často blíže k Fichtovi a raným romantikům, ale také k Schellingově *Filozofii umění*, zvláště pak k jeho (Goethem inspirované) identifikaci antického umění se symboličnem a moderního umění s alegorií. Srov. SCHELLING, *Filozofia umenia*, § 38, 39. Vliv Schellingovy jenské filozofie na Lukáčsovu *Teorii románu* nebývá v literatuře zmiňován. Viz ale János KELEMAN, „Art’s Struggle for Freedom. Lukács, the Literary Historian“, in: Michael J. THOMPSON (ed.), *Georg Lukács Reconsidered. Critical Essays in Politics, Philosophy and Aesthetics*, Londýn: Continuum 2011, s. 113–114, nebo Andrew BOWIE, *Aesthetics and Subjectivity. From Kant to Nietzsche*, 2. vyd., Manchester: Manchester University Press 2003, s. 178.

<sup>90</sup> Poslední záblesk této totality smyslu je podle Lukáče možné zachytit v Danteho *Božské komedii*, i když i zde je tato totalita umístěna do záhrobí.

(*Epopöe*). Zatímco epický narativ je výrazem žité totality společenského života (Lukácsovými slovy je mu jeho etika dána *a priori*),<sup>91</sup> román je uměleckým žánrem věku subjektivní morálky charakterizované zoufalým pocitem nedostatku jakéhokoli smysluplného vztahu ke světu a k ostatním lidem.<sup>92</sup> Tato absence substance v žité realitě se stává předmětem románu, což před něj staví celou řadu nástrah. Lukács je shrnuje takto: „transcendování do lyriky nebo dramatu, zúžení totality do idyly, nebo konečně poklesnutí na úroveň pouhé zábavné četby“.<sup>93</sup> Všechny tyto možnosti nejsou věrné smyslu žánru románu, kterým je reflektovat roztříštěnou totalitu moderního světa, reprezentovat absenci imanence smyslu. Takový projekt je přitom podle Lukáče odsouzen k tomu být „abstraktní“, protože moderní svět je zbaven konkrétní, ztělesněné obecnosti.

Plauzibilita esteticko-modernistické perspektivy se zdá záviset na přijetí klíčové premisy filozofického estetismu, totiž že výhradně umění (nebo jiné estetické médium) dává přístup k určitému typu poznání. V případě estetického modernismu toto poznání v moderních podmínkách získává podobu kritiky společnosti, která nedokáže vytvořit podmínky pro to, aby umění mohlo plnit svou domestikační funkci, které umění připisují i kantovští revizionisté z minulé kapitoly. To je názor raného Lukáče. Podle něj umění v moderní době není s to plně realizovat svůj potenciál, zůstává pouze abstraktní ve výše popsaném smyslu. V důsledku umění obklopuje atmosféra viny: veškeré umění je – implicitně nebo explicitně – poměřováno svým ideálem, a bez ohledu na to, jak moc se snaží jej dosáhnout, je odsouzeno selhat. Selhává, protože moderní společenská konfigurace je mu nepřátelským prostředím, druhou přírodou.<sup>2</sup> Jde o ozvuk rousseauovské doktríny: Umění se ocitá v pozici, ze které nemůže vyjít s čistým štítem.

U Adorna se toto selhání stává největší devízou moderního umění. Modernistické umění v sobě obsahuje příslib smíření (rozumu a citu, individuality a společenství, subjektu a objektu), který ale

<sup>91</sup> Srov. Schellingovo pojetí mytologického zdroje symbolického umění v SCHELLING, *Filozofia umenia*, § 38.

<sup>92</sup> LUKÁCS, *Teorie románu*, s. 115: „Román je epopéjí doby, pro niž extenzivní totalita života už není zjevně dána, pro niž se životní imanence smyslu stala problémem a která nicméně smysl pro totalitu má“; s. 139: „Román je epopéjí světa opuštěného bohem; psychologii románového hrdiny je démoničnost; objektivita románu je mužně zralým náhledem, že smysl nemůže nikdy skutečnost plně prostupovat, že však bez něho by se skutečnost rozpadla v nicotu bezpodstatnosti.“

<sup>93</sup> *Ibid.*, s. 126.

stávající moderní společnost není s to uskutečnit. Umění proto musí být právo tomuto horizontu a za každou cenu musí bojovat proti inherentnímu nebezpečí, že bude sloužit jako pátá kolona vládnoucí ideologii skrze krásné zdání. Přitom ale umění nemůže nebýt zdáním, proto se samo ocitá v dialektickém pohybu od vzdoru k afirmaci a zpět.

Pro přiblížení této perspektivy by mohl posloužit bližší pohled na termín, kterým jsem už několikrát použil: „smíření“. V křesťanské teologii označuje specifickou událost, totiž smíření lidstva s Bohem skrze ukřižování Ježíše Krista.<sup>94</sup> Předpokládá se tu vztah nepřátelství mezi Stvořitelem a lidstvem, předmětem božího hněvu. Smíření, které vychází z boží iniciativy, je tím, že na sebe Kristus vzal naše hříchy, nepřátelství a křivdy, návratem „z nepřátelského nepořádku, který převrátil boží stvoření. [...] Bůh proměnil svým svrchovaným zásahem situaci světa.“<sup>95</sup> Člověku se tak otevírá nová perspektiva univerzálního vykoupení. Smíření nám dává „záruku posledního vykoupení: je pro nás novým východiskem a posledního dne můžeme vyjít vstříc s jistým příslibem spasení“.<sup>96</sup> Smíření je tedy proces, který bude ukončen až posledním soudem.

Tento křesťanský rozměr smíření rezonuje v německé klasické filozofii, která vnímá situaci moderního člověka ve světě především jako rozpolcenou mezi nároky rozumu a potřebami smyslů, mezi nadosobními (morálními) a individuálními zájmy, mezi duchem a přírodou. Termín smíření (*Versöhnung*) má pak vyjadřovat překonání těchto antagonismů. Smíření v tomto smyslu je motivací Schillerovy *Estetické výchovy*, v níž rozpracovává Kantovo pojetí krásy jako symbolu mravního dobra do koncepce krásného zdání jako svobody v jevu a modelu pro politické uspořádání společnosti.<sup>97</sup> V opozici vůči estetickým pojetím smíření se pak Hegel pokusil vypracovat takové jeho chápání, které by integrovalo odcizující elementy raně buržoazní společnosti jako negativní elementy smíření, které s

---

<sup>94</sup> *Biblický slovník* identifikuje pět oddílů Nového Zákona, které používají smíření jako *terminus technicus*. Všech pět má zde nastíněný význam a pocházejí od Pavla z Tarsu, kterého tak lze označit za prvního teoretika smíření. Viz heslo „Smířit“, in: Jean-Jacques von ALLMEN (ed.), *Biblický slovník*, Praha: Ústřední církevní nakladatelství 1987, s. 245–247.

<sup>95</sup> *Ibid.*, 247.

<sup>96</sup> *Ibid.*

<sup>97</sup> Viz Friedrich SCHILLER, *Listy o estetické výchově* (1795), in: *Výbor z filozofických spisů*, s. 128–228.



ním ale nejsou v rozporu. Lidská společnost dosahuje smíření v okamžiku, kdy její členové rozpoznávají a uznávají instituce a normy, které ovládají jejich životy, jako racionální, i když naplno neuspokojují každou jejich potřebu či zájem.<sup>98</sup> Adornova filozofie se obrací právě proti takovému pojetí smíření, kterému vyčítá podřazení pod pojem racionálního řádu, který vše heterogenní a nediskurzivní vytěsňuje jako nesubstanciální a podružné.

Podle Adorna smíření nemůže být vynucené čistě pojmovým myšlením, protože to se vylučuje se svobodou k objektu. V *Negativní dialektice* Adorno opět využívá představu dálavy nejbližšího, aby poukázal na meze pojmového myšlení. Skutečně „smířená situace by neaneštovala cizost v duchu filozofického imperialismu, ale její štěstí by naopak tkvělo v tom, že by cizost zůstala v *zaručené blízkosti dálavou i odděleností*, mimo [kategorie] heterogenosti a identity“.<sup>99</sup> Smíření by znamenalo akceptování jinakosti bez její redukce na pojem. Horizont takového smíření je zdrojem naděje pro západní civilizaci, ale má být i zdrojem její nesmlouvavé kritiky.

Protože už víme, že svoboda k objektu umožňující vystoupit nereduktivní blízké dálavě smyslu se projevuje v estetické zkušenosti, nepřekvapí, že pro Adorna je nejvýmluvnějším i posledním přístupným obrazem smířené situace v západní společnosti právě umění. Umění je vždy nutně zdáním (*Schein*), protože se zdá říkat víc, než je.<sup>100</sup> Je příslibem smíření, ale v nesmířené společnosti toto smíření skrze umění není realizovatelné. Proto umění zároveň zdání odmítá, aby se vyhnulo pádu do ideologie. Umění tedy zůstává věrné smíření pouze skrze negování zdání, kterým přitom přesto bytostně je: „Nesmířitelným zřeknutím se zdání smíření, drží nové umění smíření pevně uprostřed nesmířenosti.“<sup>101</sup>

Tato paradoxní situace je aspektem dialektického napětí mezi racionální a mimetickou složkou

<sup>98</sup> K pojmu *Versöhnung* viz Reinhard LOOCK, „Versöhnung. II. Philosophie“, in: GABRIEL – GRUENDER – RITTER, *Historisches Wörterbuch*, s. 47 229–47 247 (sv. 11, s. 898–904). Hegelovo chápání smíření je přehledně vysvětlené v Michael O. HARDIMON, „The Concept of Reconciliation“, in: *Hegel's Social Philosophy. The Project of Reconciliation*, Cambridge: Cambridge University Press 1994, s. 84–123.

<sup>99</sup> Theodor W. ADORNO, *Negative Dialektik* (1966), in: *Gesammelte Schriften*, sv. 6, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1973, s. 192, zvýraznil J. S.

<sup>100</sup> ADORNO, *Estetická teorie*, s. 107.

<sup>101</sup> *Ibid.*, s. 50, srov. *ibid.*, s. 75: „V tom se projevuje smutek umění. Uskutečňuje neskutečné smíření za cenu smíření skutečného.“

umění. Umění se zároveň účastní osvícenského projektu odkouzlení přírody a odmítnutí magie, protože podobně jako instrumentální racionalitou ovládaná věda rozvíjelo ve svých dějinách techniky reprezentace a zachycování přírody. Tato „racionalita“ umění ale podle Adorna nesměřuje k ovládnutí přírody, jako je tomu v případě vědy. Poznání, které nabízí umění, není pojmové, ale nediskurzivní, mimetické: „Dále žijící miméisis, nepojmová afinita toho, co bylo subjektivně vytvořeno ke svému jinému, nekladenému, vymezuje umění jako podobu poznání, a potud i samo jako ‚racionální‘.“<sup>102</sup> Umění je racionální do té míry, do jaké je *techné*, tedy do jaké je metodickým přístupem ke světu, ale magické do té míry, do jaké „kompletuje poznání kolem toho, co poznání vylučuje, a tím opět omezuje charakter poznání, jeho jednoznačnost“.<sup>103</sup> Napětí mezi sekularizací a zakouzlením, které je v jádru umění, nemůže být zrušené ani smířené skrze umění, přitom však vystihuje dynamiku dějin moderního umění, které aspiruje na – a selhává v – zrušení aporie ve svém jádru. Právě tato nesmiřitelnost zabraňuje podle Adorna umění být plně úspěšné, smířené. V tomto ohledu je skutečné umění vždy poznamenané neúspěchem a právě tím se stává obrazem smíření:

Aporie umění mezi regresem k doslovné magii nebo postoupením mimetického impulsu věcné racionalitě, předepisuje umění zákon pohybu; aporie se nemá likvidovat. Hloubka procesu, jímž je každé umělecké dílo, je vyryta nesmiřitelností oněch momentů, je třeba ji domyslet k ideji umění jako obrazu smíření, neboť pouze proto, že *emfaticky se nemůže žádné umělecké dílo zdařit*, stávají se jeho síly svobodnými; jenom tím dílo osvětluje smíření. Umění je racionalita, která racionalitu kritizuje, aniž se jí vymyká, není nic předracionálního nebo iracionálního, co by bylo tváří v tvář zapletení každé lidské činnosti do společenské totality zásadně určeno k nepravdě.<sup>104</sup>

#### **VII.4. Dovětek: Stálá přitažlivost estetického modernismu**

Adornovo agonické pojetí normativního horizontu umění, příznačné pro estetický modernismus, zůstává přitažlivé i dnes, a to dokonce u autorů, kteří se jinak od modernismu ostentativně distancují.

<sup>102</sup> *Ibid.*, s. 77, překlad upraven.

<sup>103</sup> *Ibid.*, překlad upraven.

<sup>104</sup> *Ibid.*, s. 78, zvýraznil J. S.

Dobře je to patrné na pojetí estetické autonomie Jacquese Rancièra. Pro něj má být estetická zkušenost autonomní v tom, že se vyděluje jako specifická sféra zkušenosti se světem, ve které padají rozlišení mezi aktivitou a pasivitou, racionalitou a smyslovostí. Toto zrušení má *symbolický* politický význam, kterým se autonomní sféra estetická napojuje na společnost skrze heteronomní element, tedy perspektivu smíření, nivelizace rozdílů mezi uměním a životem, které ale musí zůstat jen perspektivou, aby nedošlo ke zrušení produktivního napětí mezi autonomií a heteronomií. Předpokládá se, že autonomie umění mu zabraňuje vstupovat do kognitivně či prakticky produktivních vztahů s jinými sférami lidského života, než jsou pouze estetické formy či umělecká díla, a že proto potřebuje heteronomní impulz v podobě vidiny společenské transformace, který ale zároveň ohrožuje jeho autonomii. Tato vidina je sice inherentní umění, ale to tuto vidinu nemůže a nesmí naplňovat: musí tedy v jistém smyslu selhat.

Podle Rancièra estetický režim umění vymezuje specifickou sféru lidské interakce se světem, estetické sensorium, ve kterém padá rozlišení mezi racionálním a smyslovým, aktivním a pasivním. Toto sensorium v sobě právě skrze rušení těchto dělení skrývá příslib nového, harmoničtějšího uspořádání světa zbaveného hierarchického dělení. Tato dvě pojetí jsou vůči sobě v napětí, protože ta druhá se upíná na možnost splynutí života a umění (heteronomie: umění se přizpůsobuje příslibu nové formy života), ta první naopak ve vymezení hranic estetická (autonomie).<sup>105</sup> Vázání všech uměleckých druhů na jeden modus prožívání (estetické sensorium) – a tudíž vznik koncepce Umění s velkým U – a zároveň příslib možnosti jiného, lepšího uspořádání lidského života vytváří napětí mezi autonomií (tedy nepodmíněností umění vnějším pravidlům) a heteronomií (tedy politickou perspektivou estetického sensoria). Toto napětí je určující pro estetický režim. Problematizování vztahu mezi uměním a neuměním, míchání médií a invaze *readymades* a *objets trouvés* do galerií není

---

<sup>105</sup> Nicméně se tyto rovnosti nevyklučují, už proto, že ta první je umožněna tou druhou: „Autonomie umění‘ a ‚politický příslib‘ nestojí v kontrastu. Autonomie, o kterou tu jde, je autonomie zkušenosti, a nikoli uměleckého díla. Jinak řečeno: umělecké dílo se na sensoriu autonomie podílí do té míry, do jaké není uměleckým dílem.“ Jacques RANCIÈRE, „Estetická revoluce a její důsledky. Konfigurace autonomie a heteronomie“ (2002), in: Pavel ZAHŘÁDKA (ed.), *Estetika na přelomu milénia. Výbrané problémy současné estetiky*, Brno: Barrister & Principal 2010, s. 315, překlad upraven.

postmoderním znesvěcením odkazu modernismu, ale jen jiné jméno pro rušení hierarchických rozlišení mezi adekvátními a neadekvátními výrazovými prostředky. I současné umění stále drží ve svém jádru estetické napětí mezi heteronomií a autonomií, mezi dvěma rovnostmi.

Přílišné lpění na pólu autonomie vede k fixování výrazových poetik, jak se to stalo puristickému greenbergovskému modernismu, zdůrazňování heteronomie na úkor autonomie vede ke ztrátě zřetele na specifickou estetického sensoria spočívající v rušení rozdílu mezi aktivním věděním a pasivním cítěním.<sup>106</sup> Při udržování napětí mezi nimi plní umění svou „politickou“ funkci emancipační dělby vnímatelného. Ve svém registru je praxí rovnostářství podobně jako politika ve svém registru je „estetickou“ praxí: rekonfigurací toho, co je společensky relevantní, zviditelňuje ty, kteří byli dosud neviditelní, dává slyšet těm, jejichž hlas nebyl slyšet. Umění žije z napětí mezi heteronomií a autonomií a odsud bere také svou politickou relevanci: je v rovině estetická modelem politické aktivity. Umění může být sociálně relevantní pouze tak, že bude překračovat vlastní autonomii, aniž by ji kdy zcela opustilo, jinak by se vzdalo autonomnosti estetického sensoria, skrze něž se napojuje na politickou perspektivu. To vede k agonické koncepci umění, podle které „estetické umění skýtá příslib politického naplnění, který přitom nemůže splnit, a díky této rozpolcenosti vzkvétá“.<sup>107</sup> Rancière se tak *de facto* přihlašuje k Adornovu estetickému modernismu.

---

<sup>106</sup> RANCIÈRE, *Le Partage du sensible*, s. 30–35; Jacques RANCIÈRE, *Le Destin des images*, Paříž: La Fabrique 2003, s. 27–29.

<sup>107</sup> RANCIÈRE, „Estetická revoluce“, s. 327–328.

## VIII. Estetický modernismus jako sociálně-filozofický problém

### VIII.1. Limity Adornova estetického modernismu

Adorno je na stejné lodi s kantovskými revizionisty ze šesté kapitoly v tom, že nabízí objektivistickou interpretaci estetické soudnosti. Zároveň, na rozdíl od nich, zdůrazňuje ukotvení objektivit v sociálně-historické konfiguraci, v sociální heteronomii. Na rozdíl od revizionistů také Adorno odmítá představu poznání, které estetická zkušenost přináší, chápat jako domestikující poznání, a to ať už skrze pocit koherentnosti světa, nebo skrze hlubší procítění významů ztvárněného. Tím by se totiž umění podílelo na ideologickém upevňování buržoazní hegemonie. Estetická zkušenost s auratickou objektivitou otevírá horizont smíření, které ale není hegelovským racionalistickým, ale nediskurzivním, heterogenitu a partikulárnost respektujícím smířením. Tato zkušenost má svůj vzor v prožitku přírodního krásna. Umění napodobuje jeho efekt, ale zároveň musí bojovat proti ideologickému prvku domestikace a falešnému dojmu bezprostřední přítomnosti smíření, které doprovází estetickou libost. Odtud agónie modernismu. Umění, které nabízí pouze krásné smíření (magický pól), se podílí na utužování hegemonie pozdně kapitalistické ideologie; umění, které odmítá veškeré krásné smíření, zase podléhá diskurzivitě instrumentálního rozumu té samé ideologie (racionální pól). Jen pokud se umění udržuje mezi těmito póly jako nevyřešené napětí, funguje jako účinná společenská kritika. Adorno sdílí s Lukácsem přesvědčení, že západní společnost se nachází v patologickém stavu, který její členy vykořeňuje, ale zároveň je udržuje ve stavu politické paralýzy, kdy se jim zdá, že jsou jejich životy ovládány nadosobními společenskými zákony, druhou přírodou<sup>2</sup>, která jim brání se emancipovat. Pro Adorna je umění posledním kulturním prostředkem k nahlédnutí možnosti jiné, smířené druhé přírody<sup>1</sup>.

Lukács i Adorno vidí v umění médium, ve kterém se zrcadlí nesmířenost sociální. Adorno však interpretuje situaci moderního umění odlišně od Lukáče: úkolem umění v odkouzleném světě není zobrazovat roztříštěnou totalitu smyslu, ale odmítat se jakkoli zapojovat do ustálených technik

zobrazování: umění komunikuje odmítáním komunikace. Tato estetická negativita<sup>108</sup> umění je ale jen negativním odrazem estetické afirmace kantovského revizionismu. Základní předpoklad obě perspektivy sdílejí: kognitivní přínos umění spočívá v domestikaci skrze vhléd do podstaty reality, který žádné jiné poznávací prostředky nejsou s to přinést. Adornův estetický modernismus však do filozofického estetismu vnáší sociální otázku a shledává, že umění tuto svou roli nemůže sehrát, aniž by neupadlo do ideologie, protože společenská konfigurace zůstává nesmířená. Pouze smířená druhá příroda<sub>1</sub> vytváří přirozené prostředí pro umění,<sup>109</sup> ale umění, pokud chce zůstat uměním, se nemůže zřící horizontu smíření jako něčeho, k čemu se vztahuje. Protože jej objektivně nemůže dosáhnout, je odsouzeno k neúspěchu. Pro Adorna je ale právě tento pokus a neúspěch způsobem, jakým umění odhaluje a kritizuje nesmířenou podstatu přítomnosti. Svoboda k objektu, kterou zažíváme v estetickém prožitku, tak v posledku není domestikací, ale kritikou světa, ve kterém taková svoboda nemá místo.

Adorno trvá důsledně na tom, že estetická soudnost není iracionální. Jde o případ nediskurzivní – jak říká Adorno, mimetické – racionality, která nám v umění zpřítomňuje utopický horizont smíření. Umění je součástí projektu odkouzlení světa v tom, že je jedním ze způsobů objektivního poznání. Zároveň je ale procesem zakouzlení, protože je nositelem odkazu magického myšlení, které nemá tendenci redukovat veškerou realitu na pojem, ale naopak podržet svět v jeho auratické blízkosti. Tato rozpolcenost umění je zároveň odrazem rozpolcenosti civilizace, která se hlásí k osvícenské vizi osvobození člověka od mýtu, ale místo toho ho spoutává v kovové kleci druhé přírody<sub>2</sub>. V této své rozpolcenosti je umění závislé na filozofii, aby interpretovala podstatu jeho neúspěchu: „[U]mění potřebuje filozofii, která je interpretuje, aby řekla, co umění nedokáže říci, zatímco to přeci umění může říci pouze tak, že to neřekne.“<sup>110</sup> Kognitivní přínos umění spočívá v jeho nediskurzivním odhalování horizontu smíření, který nikdy nedokáže úspěšně zpřítomnit kvůli nesmířené povaze

<sup>108</sup> K pojmu estetické negativity u Adorna viz Christoph MENKE, *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1991, s. 19–46; Albrecht WELLMER, „Warheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität“, in: *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1985, s. 9–47.

<sup>109</sup> Je pak ale otázka, zda by ještě šlo o umění. Jak jsme viděli, Rousseau mluvil o spontánní veřejné slavnosti.

<sup>110</sup> ADORNO, *Estetická teorie*, s. 100, překlad upraven.

přítomnosti.

Umění v moderních podmínkách je tak v perspektivě Adornova estetického modernismu vůči sobě neustále v dluhu. Utopická perspektiva na ně vrhá stín provinění, ze kterého ale neexistuje pro umění cesta ven. Zdání, skrze které se k této perspektivě hlásí, je zároveň i její zradou, proto musí umění skrze zdání bojovat proti zdání (odtud element negativity). Toto nekonečné negování sebe sama, které obhajuje estetický modernismus, se ale vystavuje kritice: nekompromisnost estetického modernismu, „teroristická mentalita“, kterou vyžaduje od uměleckých projevů činí z estetické racionality *contradictio in adjecto*, protože přestává být jasné, v jakém smyslu ještě figuruje v říši rozumu. Adornovo vymezení estetické objektivitě a racionality se tak zdá být jen krycím manévrem pro destrukci obou. Této kritice nelze upřít jistou míru plauzibility. Adorno chce odlišovat pojmem garantovanou objektivitu od objektivitě estetických hodnot. Tu druhou spojuje s auratičností estetických objektů, se svobodou k objektu. Tato svoboda se ale začne nebezpečně blížit subverzivistické perspektivě tam, kde Adorno začne spojovat „dálavu nejbližšího“ s oživením magického vztahu ke světu. Adorno vnáší do umění magicko-utopickou vizi smíření, protože ta mu umožňuje vnést kritický element do estetické zkušenosti. Cítí se nucen k tomuto kroku svým přesvědčením (sdíleným s Lukácsem), že diskurzivní racionalita není schopná vymanit se z ideologického sevření druhé přírody<sup>2</sup>. Tento element estetického modernismu je častým předmětem kritiky současné pokantovské politické filozofie. V následujících třech podkapitolách představím její tři podoby.

## **VIII.2. Habermas: proti permanentní decentrovanosti vědomí**

Podle Jürgena Habermase se v moderní době vyděluje autonomní oblast estetická jako specifická sféra hodnot odlišná od oblastí pravdivosti a právně-morální normativity, kterou kodifikuje ve své třetí *Kritice* Kant. Habermas specifickou estetickou charakterizuje jako „objektivizaci decentrované subjektivitě“. Tato objektivizace ale není ukotvena v běžných požadavcích objektivní platnosti, protože

estetické jevy si takovou platnost ani nárokovat nemohou; vědomí je totiž dokáže zakoušet pouze ve specifickém stavu, který nezahrnuje aplikaci pojmů, umožňujících objektivní klasifikaci jevů. Tento specifický stav vědomí (běžně označovaný jako „estetický postoj“) nemá žádný praktický zájem na existenci předmětu, který je zakoušen jako esteticky hodnotný. Potvrzení objektivitu této vlastnosti předmětu tu tedy nemůže probíhat běžnými komunikačními kanály, nejde tedy vlastně o objektivitu v pravém slova smyslu.<sup>111</sup>

To, že je vědomí při estetické zkušenosti decentrované ze svých běžných praktických zájmů a závazků nachází podle Habermase v Kantově estetice své pozitivní ukotvení v jeho výkladu umění jako výtvaru génia. Génieus je totiž schopen dát výraz této decentrované zkušenosti: „nadaný umělec je schopný autenticky vyjádřit ty zkušenosti, kterých nabývá v koncentrovaném styku s decentrovanou subjektivitou, uvolněnou od nátlaku poznávání a jednání“.<sup>112</sup> Habermas je přesvědčený, že plný potenciál této myšlenky se mohl rozvinout teprve s nastolením institucionálního rámce evropské kultury devatenáctého století, tedy s nastolením trhu s uměním a zavedením profese nestranné umělecké kritiky. Osudným krokem k plnému rozvinutí tohoto potenciálu byla ideologie estetismu (tedy toho, co jsem identifikoval jako estetický modernismus), která kantovskou specifičnost estetického kříží s romantickou interpretací krásy jako „příslibu štěstí“, smíření. Estetické se svojí autonomizací, tedy tím, jak se vzdaluje od každodennosti, stává příslibem smíření a zároveň odsouzením statu quo. V důsledku je estetická autonomie umění chápána umělci jako něco, co je falešným příslibem onoho štěstí a je proto potřeba se této autonomie vzdát násilným gestem zrušení rozdílu mezi uměním a životem. Jde ale podle Habermase o falešné a jednostranné zrušení, které ve jménu decentrované subjektivity chce nastolit permanentní decentrovanost celé kultury. Nahrazuje ale jen jedno centrum jiným a zároveň odmítá vidět legitimnost zbylých dvou kulturních sfér, vědecké a morálně-právní.<sup>113</sup>

Proces estetizace je tu vnímán jako proces modernistické kritiky společnosti ve jménu excesu, který

<sup>111</sup> Jürgen HABERMAS, „Moderna – nedokončený projekt“ (1988), in: Egon GÁL – Miroslav MARCELLI (eds.), *Za zrkadlom moderny. Filozofia posledného dvadsaťročia*, Bratislava: Archa 1991, s. 309–310.

<sup>112</sup> *Ibid.*, s. 310.

<sup>113</sup> *Ibid.*, s. 312.



může mít jen destruktivní účinky na vlastní projekt estetizace, jak se ukazuje v politickém selhání avantgard.<sup>114</sup> Estetizace ale žije dál v tom, čemu říkají Luc Boltanski a Ève Chiapello „umělecká kritika“<sup>115</sup> a Habermas „mladokonzervativní“ odmítnutí projektu modernity:<sup>116</sup> ve jménu decentrované zkušenosti a autenticity se odmítá instrumentální rozum a jakákoli institucionální stabilita.

### VIII.3. Pippin: proti arbitrární partikularitě

V podobném duchu se nese i kritika Roberta Pippina. Estetický modernismus v polovině devatenáctého století startuje a akceleruje kritiku moderního osvícenského projektu, který se umělcům počínaje Baudelairem nejeví dostatečně moderní, tedy dostatečně sebezpytující a dynamicky se neustále aktualizující. Teprve jeho estetizováním, totiž upřednostňováním „originality, neustálé novosti, neúnavné tvorby nových forem života“ může moderní projekt západní civilizace dostat příslibů, které obsahuje.<sup>117</sup> Pippin je přesvědčen, že tyto přísliby nejlépe vystihuje kantovský pojem autonomie: člověk jako racionální bytost, nikoli žádná jemu vnější moc, má být zdrojem principů, kterými se řídí; jen tak dosáhne plné svobody.<sup>118</sup> Pochybnost, kterou vyjadřují již raně romantičtí čtenáři Kanta, zda zdroj toho, čemu říká Kant „spontaneita“ myšlení, tedy schopnost svobodně odvozovat racionální principy, je sám plně postihnuteľný rozumem, tedy zda je vůbec člověk schopen plně racionalizované sebe-tvorby, uvolňuje prostor pro estetizaci, která v tomto smyslu přitakává modernímu projektu seberealizace, ale zároveň odmítá údajný imperialismus rozumu a nahrazuje ho radikální imaginací estetické tvorby. Co odlišuje podle Pippina raně romantickou kritiku Kanta od modernistické kritiky modernity, je nahrazení expresivistické koncepce umělecké tvorby jako výrazu zprostředkujícího přirozenost koncepcí umění jako sebe-referenční oblasti odstřižené od každodenního života.<sup>119</sup> Tato

---

<sup>114</sup> Habermas přejímá analýzu avantgardismu Petera Bürgera, který poválečné neoavantgardy vnímá jako institucionalizaci původních avantgard a tudíž tedy potvrzení jejich neúspěchu zničit buržoazní instituci umění. *Ibid.*, s. 303; viz Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1974.

<sup>115</sup> Luc BOLTANSKI – Ève CHIAPELLO, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paříž: Gallimard 1999, s. 501–576.

<sup>116</sup> HABERMAS, „Moderna“, s. 316–317.

<sup>117</sup> Robert PIPPIN, *Modernism as a Philosophical Problem*, 2. vyd., Oxford: Blackwell 1999, s. 5–7.

<sup>118</sup> *Ibid.*, s. 12–13, 40.

<sup>119</sup> *Ibid.*, s. 31–32.

oblast se stává přístupnou skrze výjimečný prožitek smyslu skrytého v efemérnostech a partikulárnostech. Tento smysl je nepostižitelný predikativním jazykem, vědou nebo filozofií, ale otevřený estetické citlivosti a motivuje modernistickou tvorbu počínaje „zjevně triviálními, pomíjivými scénami zachycovanými impresionisty, přes útok na tradiční pojetí soudržnosti a řádu vedený kubisty po *objets trouvés* nebo pop art a nahodilé proměny u Cage“. To, co má unikát běžnému utilitárnímu postoji, je sama forma uměleckého média, barva, tóny, zvuky, ty jsou ale na druhou stranu samy o sobě – nezahalené do interpretativního diskurzu – „mrtvé“, což vede k problémům s institucionálním podmíněním „autonomního“ umění.<sup>120</sup>

Estetický modernismus je tedy podle Pippina výrazem nespokojenosti s osvícenským pojetím modernity a zároveň prosazováním její radikální, „estetizované“ podoby: ideál autonomie má být dosažen nikoli pod kuratelou racionality, ale jí navzdory. I podle Pippina je ale estetická verze modernismu (oproti té hegelovské, kterou hájí) z podstaty jevem odsouzeným k nezdaru. Vyzývání novosti a odmítání konvence se dříve nebo později ukáže nikoli jako stvrzování autenticity a nezávislosti na buržoazní kultuře, ale jako její potvrzení, „autonomní“ oblast sebe-potvrzování vyšší střední třídy skrze vysokou kulturu.<sup>121</sup> Zjevně daleko zásadnější je ale důsledek odmítnutí mimetického základu krásných umění, který vede k permanentní krizi hledání esence umělecké tvorby. Subjektivismus moderní estetiky, modernistické vyzývání partikulárnosti a neodvislosti na tradici má za následek heroizování estetické tvorby jako exemplifikace samotné podstaty lidského jednání, sukcesivní zpochybňování různých podob takové exemplifikace jako nemoderních a nakonec rezignace na tento projekt ve jménu „konce umění“.<sup>122</sup>

Podobně jako Habermas i Pippin vidí odkaz estetického modernismu v odmítnutí univerzalistických koncepcí politiky, vědy a filozofie ve jménu neredukovatelné partikulárnosti a nezaměnitelnosti lidského života a podobně jako Habermas v tom vidí neustálou hrozbu jednostranného přecenění

<sup>120</sup> *Ibid.*, s. 36–37.

<sup>121</sup> Nejznámější systematický výklad takovéto kritiky vysoké modernistické kultury provedl Pierre BOURDIEU, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paříž: Minuit 1979.

<sup>122</sup> PIPPIN, *Modernism*, s. 40–41.

potenciálu estetické emancipace v rámci modernity. Dichotomie mezi konceptuálním univerzalismem a experimentální, v důsledku arbitrární sebetvorbou, kterou estetický modernismus předpokládá, je falešná a pramení z nepochopení podstaty moderního projektu, jak je zformulovali Kant a především Hegel: absence konečného konceptuálního měřítka a tedy neuskutečnitelnost (ve smyslu konečného vyřešení) požadavku moderní racionality být sama sobě zdrojem neznamena její selhání, ale naopak závazek nekonečného „neukotveného“ hledání smíření s jinými sebe-vědomými aktéry“.<sup>123</sup>

#### VIII.4. Ferry: proti nepodmíněnému subjektivismu

A do třetice, francouzský liberálně-konzervativní filozof Luc Ferry shledává v osudu rozvíjení koncepce estetické subjektivity zhuštěný obraz klíčové problematiky moderní politické filozofie. Modernitu charakterizuje ústup velkých tradic ukotvujících jedince ve světě a zároveň hledání výrazu subjektivity, totiž „konstituce jediného podkladu, na základě kterého musíme chtít nechtít odtud přistupovat a možná snad i vyřešit impozantní otázku hranic, které je třeba klást na moc člověka nad člověkem“.<sup>124</sup> Pochopit nejlépe, o co zde běží, nám však podle Ferryho nepomůžou dějiny velkých kosmologií nebo politické filozofie. Ty jsou podle něj jen jen negativními otisky dějin estetiky. Právě v estetice a jejích dějinách prý můžeme nalézt plně rozvinuté různé moderní koncepce subjektivity, „ale také nejpronikavější napětí mezi [těmito koncepcemi] a otázkou, zapuzovanou, ale vždy zásadní, vztahu individua a kolektivu“.<sup>125</sup> Klíčová otázka moderní politické filozofie, totiž jak budovat společenské pouto mezi jednotlivci, když postrádáme metafyzický rámeček, který by mu dal podobu, nachází své nejpregnantnější vyjádření v estetické problematice subjektivního, ale přeci obecného vkusu.<sup>126</sup>

Ferry vychází z koncepční opozice starého a moderního světa, kdy v tom prvním bylo umělecké dílo vnímáno jako mikrokosmos odrážející vztahy makrokosmu, v moderním světě jako výraz subjektivity,

<sup>123</sup> *Ibid.*, s. 178–179.

<sup>124</sup> Luc FERRY, *Homo aestheticus. L'invention du gout à l'âge démocratique*, Paříž: Grasset 1990, s. 16.

<sup>125</sup> *Ibid.*

<sup>126</sup> *Ibid.*, s. 41.

aby se pro nás, postmoderní, stalo výrazem čiré individuality, který popírá jakoukoli možnost apriorní sdělitelnosti. Ta byla ještě Kantem kladena jako předpoklad možnosti a smysluplnosti umělecké tvorby a estetické zkušenosti. Podle Ferryho ale dnes již tento předpoklad korodoval do té míry, že nemá smysl mluvit o jednom světě, který sdílíme mezi sebou, ale o fragmentarizované pluralitě pohledů, což nejlépe demonstruje postmoderní umění, které není než „prodloužením umělceva já, svým způsobem specificky propracovanou vizitkou“.<sup>127</sup> To je důsledek Nietzscheho perspektivismu (ve Ferryho slovníku „hyperrelativismu“), který odmítá existenci faktů ve prospěch interpretací. Podle Ferryho se ale v Nietzscheho myšlení hyperrelativismus doplňuje s „hyperrealismem“, protože s odmítnutím sdíleného metafyzického rámce se pak jedinou skutečností stává roztržštěnost a multiplicita světa a umělec je ten, který dokáže tuto nejhlubší a jedinou pravdu nejlépe vyjádřit.

Avantgardy dvacátého století dědí jak hyperrelativismus tak hyperrealismus. Hyperrelativismus se projevuje v odmítání jakýchkoli konvencí, ve vzývání novosti a originality; hyperrealismus se projevuje jako „hyperklasicismus“ v tom, jak se avantgardy ve svých programatických dílech snaží kodifikovat způsob vyjadřování nejhlubší pravdy světa. Odtud jejich fascinace čtvrtými rozměry a vůbec neukleidovskou geometrií.<sup>128</sup> S hyperrelativistickým (nebo též „ultraindividualistickým“) požadavkem originality se ale také pojí historické vědomí: je třeba znát konvence, které chceme překonávat. Toto historické vědomí je ale nutně vědomím toho, že se každá úspěšná inovace stane konvencí. A tak se avantgardismus ocitá v pasti relativizujícího historismu. Naopak hyperklasicismus ve snaze dát výraz roztržštěné nebo unikavé skutečnosti vede, ostatně jako každý klasicismus, k rigidnímu akademismu, který předepisuje jednu správnou metodu.<sup>129</sup> Postmoderna se snaží osvobodit z těchto slepých uliček, ale činí tak jednostranně ve jménu ultraindividualismu. Neexistuje žádná historická nutnost, žádné pevné podloží pro hodnoty, kterou proto nahrazuje eklekticismus.<sup>130</sup> Estetika

---

<sup>127</sup> *Ibid.*, s. 23.

<sup>128</sup> *Ibid.*, s. 47–49.

<sup>129</sup> *Ibid.*, s. 309–310. Ferry je přesvědčen, že v avantgardách se jen vyostřeně projevuje konstitutivní protiklad moderní estetiky mezi subjektivní a objektivní tendencí, jehož prvním výrazem byl spor mezi vkusovou a racionalistickou estetikou osmnáctého století.

<sup>130</sup> Ferry rozlišuje tři podoby postmoderny: Lyotardovu, Habermasovu a eklektickou. První vidí v postmodernismu odhalení

je tedy ve Ferryho podání vlastně věrným obrazem dějin moderní, tj. subjektivistické kultury. Podtitul jeho knihy, *Vynález vkusu v demokratickém věku*, má vyjadřovat toto: moderní demokracie založená na liberální myšlence subjektivní autonomie postrádá společného jmenovatele všech individuálních vůlí. Takový nedostatek se stává nejvíce patrný v moderní estetice, kde je problém adresován v podobě postulování univerzálního *sensus communis*, jenž lze ale pociťovat pouze subjektivně. Tento křehký postulát čelí erozi, za kterou může osvícenské odmítnutí tradice jako hodnotového podloží ve jménu autonomie.<sup>131</sup>

Pro Habermase, Pippina i Ferryho<sup>132</sup> kantovský požadavek autonomie ve své estetické podobě historicky vedl ke kultuře hyperindividualistického excesu ohrožujícího samotné základy společenské koheze, nutného předpokladu demokratické politiky. Uznávají přitom, že modernistická kritika osvícenství a buržoazní společnosti není jen svévolí, ale vychází z osvícenského příslibu autonomie jako svobodné seberealizace individua; že je kritikou stávajícího společenského pořádku, který odvozuje svou legitimitu od tohoto projektu, ale není s to mu dostat, totiž smířit individuální vůle se společenskými normami. Všichni tři autoři se shodují, že estetický modernismus sice je jednostrannou interpretací Kantova nároku na autonomii, předpoklady k takovému čtení ale nacházejí již v zárodku právě u Kanta.

V jejich výkladech avantgardy dvacátého století zdědily od modernismů konce století předcházejícího kritiku měšťanské společnosti a její neschopnosti smířit partikulární touhy po seberealizaci s panujícími sociálními normami: umělec se stal modelem vzdoru vůči měšťácké mentalitě a jeho dílo mělo vyjadřovat příslib autenticity a autonomie života, kterého se nedostávalo v šosácké společnosti. Tento příslib ale od počátku narážel na paradox, který vedl k akcelerujícímu

---

esence modernity, druhá nové rozvržení projektu moderny (myšlen Habermas, který by ale označení „postmoderní“ pro svůj projekt komunikativní racionality odmítl), ale jedině třetí podle Ferryho „ve skutečnosti zastává viditelné místo v současné kultuře – úměrné důležitosti *společenského* fenoménu, na který odkazuje“ (*ibid.*, s. 318). Tímto společenským fenoménem je nemožnost vytvářet cokoli nového a doprovázející pocit úpadku západní kultury.

<sup>131</sup> *Ibid.*, s. 324–325.

<sup>132</sup> Nechci pochopitelně tvrdit, že tyto autoři se nacházejí filozoficky a politicky na stejné lodi. Ferry by svým konzervativismem stěžil imponoval Habermasovi s Pippinem, Pippin s Habermasem se zase rozcházejí ve svých interpretacích Hegela.

popírání estetických konvencí ve prospěch radikálně nových, ale již dopředu odsouzených brzy zestárnout: dokáže-li takový příslib vyjádřit pouze svrchovaná autentičnost uměleckého gesta, pak toto gesto lze jen stěží sdílet a dál šířit, aniž by se tím nedevalvovala jeho hodnota. Umění je jakoby chycené do pasti: jeho sociální efektivita je omezena pouze na symbolický vzdor bez přímého dopadu na společenskou emancipaci. To vede v důsledku ke špatnému svědomí vysoké umělecké kultury: neustále obnovovaná kritika, kterou umění směřuje na společnost, je kompromitována vysoce komercializovaným prostředím galerijního provozu schopného absorbovat seberadikálnější exces. Výsledkem jsou pokusy o uniknutí této logice přes různé „dematerializace“ a de-estetizace, ať už v podobě neopakovatelných performancí, místně specifických instalací, demaskující institucionální kritiku, nebo zarbitrárnění smyslových vlastností nosiče ve prospěch diskurzivního obsahu. Ideologie estetického modernismu tak vede k de-estetizaci samotného umění, programu, ke kterému se explicitně hlásilo především konceptuální umění šedesátých a sedmdesátých let.

Estetický modernismus ve zde interpretovaných textech Habermase, Pippina a Ferryho je projekt směřující k horizontu konečného smíření (člověka a společnosti, subjektu a objektu, mysli a světa, vůle a přírody) a odmítající ústupky a kompromisy (tedy také svého druhu „smíření“ ve smyslu rezignace, nikoli však reciproční shody), které vidí páchat moderní „konsensuální“ racionalitu. Radikálnost a excesivnost estetického modernismu je ale jednostranným, patologickým pokusem o dotažení osvícenského programu. Vyžaduje protikladně zároveň zakouzlení společnosti a přitom úplné uchování osvícenství (tedy odkouzlení). Ústí proto do postmoderního nihilismu, který přiznává protikladnost nároků estetického modernismu, aniž by se však vzdal kritiky racionality.

V podání tří kritik estetického modernismu jsme mohli sledovat, jak se strategie, kterou Gardner popisuje jako filozofický estetismus, tedy nahlížení umění jako prostředku naplnění diskurzivní racionality mimo její rámeček, postupně stává kritikou této racionality a s ní celého osvícenského projektu a konečně racionality jako takové, tedy pozicí, kterou nazývá Gardner estetickým subverzivismem. Ač Gardner neuvažuje o tom, že by mezi estetismem a subverzivismem byla jakási

hlubší návaznost, evidentně ji – s pomocí zde komentovaných tří textů – je možné vystopovat. Estetično zakládá křehké pouto mezi subjekty navzájem, které ale lze pociťovat pouze subjektivně a skrze neopakovatelný prožitek (Ferry); decentrovaný subjekt estetického prožitku nemůže být základem pro stabilní politický řád (Habermas), přičemž umění jako exemplifikace svobodné autentické sebe-tvorby se nakonec ukazuje diskurzivně a institucionálně podmíněně a tedy neautentické (Pippin). Pojmová nepostihnutelnost estetických fenoménů a zároveň příslib smíření, který do nich vkládá estetický modernismus, vytvářejí předpoklad pro vyostření kritiky diskurzivní racionality, která není schopná dostát politickým závazkům vyplývajícím z projektu osvícenství, v kterém se ukotvuje. Odmítnutí diskurzivity jako redukce veškeré singularity a autentičnosti je pak jen vyústěním netrpělivosti s osvícenskou racionalitou. Gardnerovo odlišování estetismu a subverzivismu má tedy jen omezenou explanační sílu, protože ignoruje úzkou návaznost druhého na první. Nicméně umožnilo situovat estetický modernismus jako hraniční příklad estetismu, který však jeho politické závazky tlačí k subverzivismu.

Tento výklad tří textů má sloužit jako ukázka kritiky estetického modernismu z hlediska pokantovské politické filozofie. Habermas, Pippin, ani Ferry neupírají estetičnu jeho autonomii, estetický modernismus však vnímají jako nebezpečný exces. Kritizují ho jako utopický program totálního zakouzlení i odkouzlení zároveň. Zatímco Ferry nenabízí žádné alternativní čtení moderních uměleckých praktik a v podstatě se ztotožňuje s konzervativní pozicí lidí, jako je Jean Clair,<sup>133</sup> a Habermas se spokojí ve své pozdější filozofii komunikativního jednání s vymezením estetična jako experimentování se subjektivními stavy, Pippin, jehož vhlad do estetických otázek je rozhodně ze zmiňovaného trojlístku nejfundovanější, dlouhodobě vypracovává alternativu k estetickému modernismu, jakousi jeho hegeliánskou variantu, která čte moderní umění v jeho různých podobách (především film, literaturu, ale také např. abstraktní malbu) jako filozofické médium *sui generis*, které se, ovšem nediskurzivně, podílí na projektu adekvátního vyjádření „plné subjektivity zkušenosti, cele

<sup>133</sup> Viz Jean CLAIR, *Úvahy o stavu výtvarného umění. Kritika modernity; Odpovědnost umělce. Avantgardy mezi strachem a rozumem* (1983; 1997), Brno: Barrister & Principal 2006.

sobě-zákonodárného, sebe-autorizujícího statusu norem, které takovou subjektivitu zakládají, neboli [adekvátního vyjádření toho], kým (nyní) jsme“.<sup>134</sup> Co však stojí za zdůraznění, je fakt, že všichni tři filozofové chápou problematičnost estetického modernismu v jeho nekoherentním nároku na zakouzlení a odkouzlení zároveň.

Adorno zůstává vůči této kritice imunní do té míry, do jaké trvá na racionální, objektivní povaze estetická. Naopak se stává jejím předmětem tam, kde se umění vyhlašuje jediným místem obrany proti instrumentální racionalitě. Neuzavřené tékání umění mezi zakouzlením a odkouzlením stojí a padá na představě, že se estetická racionalita nemůže plně ztotožnit s polem odkouzlení, který je u Adorna prezentován jako jakoukoli heterogenitu nivelizující instrumentální racionalita. Umění dokáže prostředkovat sociální poznání pouze negativně: sociální autonomie estetických prostředků se realizuje skrze nejednoznačné negování sociální heteronomie. Adornův postřeh o racionální povaze estetické soudnosti je tak doplněn o subverzivistický element, který neustále hrozí tento postřeh anulovat.

### VIII.5. Bilance

Před závěrečnou částí nastala příhodná situace pro přehlednutí dosavadního zkoumání. V kontextu rozlišení normativního a sociálního poznání z první kapitoly estetický soud přináší normativní poznání: je poznáním důvodu k ohodnocení, projevem citlivosti vůči důvodům vetkaným do sociální druhé přírody. Klíčovou otázkou je, zda může být estetická soudnost zdrojem poznání sociálního, tedy zda nám může poskytnout distancovaný pohled na kontury sociálna jako takového. Počátky uvažování o estetické kultuře jako zdroji sociálního poznání lze v moderním západním myšlení hledat u Rousseauova zpochybňování sociální prospěšnosti institucionalizované estetické kultury. Podle Rousseaua estetická kultura má sociální relevanci pouze ve společnosti, kde ještě vládne obecná vůle, kterou je ona kultura spontánním výrazem a manifestací. Tak Rousseau staví před umění nedosažitelný vzor veřejné slavnosti, pro niž v moderní společnosti neexistují podmínky: Veřejná slavnost je

<sup>134</sup> Robert PIPPIN, „What Was Abstract Art? (From the Point of View of Hegel)“, in: *The Persistence of Subjectivity. On the Kantian Aftermath*, Cambridge: Cambridge University Press 2005, s. 300.



manifestací obecné vůle, je jejím zhmotněním; v moderní společnosti vlády veřejného mínění a přetvářky nemůže nic jako veřejná slavnost vzniknout, neexistuje způsob, jakým by se mohla neexistující obecná vůle manifestovat. Poznání sociální druhé přírody<sub>1</sub> skrze umění není možné.

Kant svým pojetím autonomie vkusové soudnosti a pojetím estetických idejí vytváří konceptuální rámec pro uvažování o umění jako nejen prostředku sociálního poznání, ale také jako klíčového nástroje smíření, totiž vytváření sociální druhé přírody<sub>1</sub>. Takový krok však vyžaduje revizi Kantova projektu, protože Kant odmítal, že by estetický soud mohl být zdrojem poznání, natož že by mohl být smyslovým zhmotněním idejí. Tato revize začala velice záhy po vydání *Kritiky soudnosti* v devadesátých letech osmnáctého století v textech autorů výmarské klasiky, jenské rané romantiky a transcendentálního idealismu. Tento revizionistický program – filozofický estetismus – má své pokračovatele i v současném analytickém kantianismu: Ať už má prožitek umění přinášet jistotu ohledně možnosti koherence světa okolo nás, nebo dokonce vrhat na něj nové světlo, umění plní funkci domestikace subjektivity ve světě, který má nabírat povahu smířené druhé přírody<sub>1</sub>.

V rámci filozofického estetismu vykrytalizovaly dvě varianty estetického sociálního poznání:

1) Estetická soudnost přináší vhled do povahy sociální druhé přírody jako něčeho, co zajišťuje koherenci poznání a jednání členů společnosti. Povaha takového poznání spočívá spíše v růstu sebejistoty či vkořeněnosti subjektu do sociální druhé přírody, čili v domestikaci subjektu.

2) Estetická soudnost (v tomto případě omezená na prožitek umění, přednostně narativního a zobrazivého) přináší hlubší vhled do obsahu svého předmětu, tedy do sociálně ustanovovaných významů.

Variantou filozofického estetismu je estetický modernismus, který na rousseauovskou doktrínu reaguje vypracováním agonické interpretace sociálního poslání umění v podmínkách nesmířeného a odkouzleného moderního světa. Umění je sice vsazeno do normativního horizontu stvrzování či vytváření druhé přírody<sub>1</sub>, ale zároveň je mu upřena možnost úspěšně svou funkci plnit. Kdyby pouze stvrzovalo stávající sociální poměry, sloužilo by iluzi, kdyby se na druhou stranu vzdalo veškeré

iluzivnosti, přestalo by být alespoň příslibem smíření. Estetický modernismus v Adornově podání navazuje na odkaz Schellingova filozofického estetismu, který vnímá umění a estetično vůbec jako nutný doplněk filozofie. Umění vyžaduje filozofii, aby vysvětlila jeho kognitivní status; filozofie potřebuje umění, aby vyjádřilo to, co diskurzivita nedokáže. V tom je tedy Adorno estetistou. Zároveň ale připisuje domestikující funkci estetična ideologický, mytologický aspekt, proti kterému má bojovat modernistické umění. To ale nesmí podlehnout ani druhému ideologickému pólu, totiž diskurzivní redukci: je tedy odsouzené těkat mezi oběma póly a v této své agónii usvědčovat stávající řád z nesmířené povahy.

Kritici estetického modernismu mu vyčítají „teroristickou“ povahu, která je společensky rozvratná. Napadají především jeho předčasné, netrpělivé nedocenení schopnosti diskurzivní racionality vymanit se z ideologického jha (Pippin, Habermas). Adorno nicméně v tomto ohledu rozvíjí logiku inherentní filozofického estetismu, který připisuje estetičnu privilegovaný kognitivní přístup ke světu a zároveň tím přiznává meze diskurzivního poznání a zadělává tak na kritiku diskurzivity. Zatímco v případě filozofického estetismu se zdá umění sloužit pouze jako domestikující prostředek a nezdá se tedy být zdrojem kritického sociálního poznání, v případě estetického modernismu hrozí, že toto poznání bude mít vždy jen podobu subverzivního odmítnutí jakéhokoli stávajícího sociálního uspořádání.

Specifickou pozici ve vztahu k filozofickému estetismu a estetickému modernismu zaujímá Hegelovo myšlení. Hegel byl kritikem projektu estetické nové mytologie, odmítal, že by umění nebo estetické prostředky měly být klíčovým prvkem smíření. To ale neznamená, že by nespátroval v umění v podmínkách modernity relevantní prostředek poznání. Umění ve svých nejvyšších projevech rezonuje s niterností subjektivního vnitřního života (aniž by jej zhmotňovalo) a tím dodává kontury druhé přírodě, která tuto rezonanci umožňuje. Hegel tak otevřel možnost pojetí umění jako prostředku sociálního poznání, které by se emancipovalo od kouzla rousseauovské doktríny: podle té se sociální druhá příroda esteticky manifestuje pouze ve smířené společnosti, kde vládne obecná vůle. V odkouzlené moderní společnosti neexistují podmínky pro takovou manifestaci. Jednou možností je

volat po zpětném zakouzlení světa. To byl projekt nové estetické mytologie. Hegel odmítá potřebu estetického zakouzlení, v jeho vizi umění ve své nejvyšší podobě nemá zakouzlovat, ale přispívat k distanci od sociální matrice, přispívat k sociálnímu poznání. Hegel však v *Estetice* prezentuje umění pouze jako médium manifestace úspěchů ducha, jeho domestikace ve světě. Zůstává prozkoumat možnost, která je klíčová pro sociální filozofii umění: zda může být umění také zdrojem nikoli domestikujícího, ale kritického sociálního poznání.

## ČTVRTÁ ČÁST: MODERNISMUS BEZ SMÍŘENÍ?

### IX. Mýtus a druhá příroda

#### IX.1. Odkouzlení a zakouzlení

Estetický modernismus chápe umění v podmínkách modernity jako chycené do pasti mezi pohybem odkouzlení a zakouzlení. Termín odkouzlení proslavil Max Weber, který s jeho pomocí předložil jednu z nejznámějších charakteristik západního osvícenského projektu, když „intelektualistickou racionalizaci vědou“ charakterizoval jako „odkouzlení světa“: „Už nemusíme jako divoši, pro něž takovéto mocnosti existovaly, sahát k magickým prostředkům, abychom duchy vládli nebo je uprosili. To dnes konají technické prostředky a výpočet. Především toto znamená intelektualizace jako taková.“<sup>1</sup> Charakteristika moderního světa jako zbaveného kouzla v sobě obsahuje ambivalenci. Na jednu stranu ovládnutí přírodních sil skrze vědecké objevy vedlo k velkému rozmachu západní civilizace, na druhé straně odkouzlení světa znamená, že je zbaven inherentní smysluplnosti. Věda ve svém výkladu přírody nevyvozuje žádné závěry o smyslu lidské existence a snažení, naopak přispívá k tomu, že „nejvyšší a nejsublimovanější hodnoty z veřejnosti ustoupily do pozadí“.<sup>2</sup> Odkouzlení jinými slovy za sebou zanechává sice vypočitatelné zákonitosti světa, ale zbavuje nás tím pocitu domova „v organickém koloběhu života“, který by byl završen smysluplnou smrtí.<sup>3</sup>

Zdálo by se tedy, že moderní racionalizace vyžaduje korektiv, strategii opětného zakouzlení, které by snad ponechalo nedotčené výdobytky moderní vědy, vrátilo by ale člověku pocit imanentní smysluplnosti a domovského práva ve světě. Pro mnohé myslitele, kteří pociťovali naléhavost takového problému (a těžko hledat minimálně v kontinentální pokantovské tradici filozofku či filozofa vůči němu imunní), nárok na odkouzlení a zároveň potřebu zakouzlení nejlépe ztělesňuje specificky

---

<sup>1</sup> WEBER, „Věda jako povolání“, s. 117.

<sup>2</sup> *Ibid.*, s. 131.

<sup>3</sup> *Ibid.*, s. 118.

moderní estetická kultura vysokého umění. Necelých šedesát let po té, co Weber pronesl věty o odkouzlení, v roce 1977 v rámci kanadských Masseyho přednášek tuto myšlenku vyjádřil Claude Lévi-Strauss takto:

Je věcí faktu, že v době, kdy mytické myšlení – neřekl bych, že přímo zmizelo nebo se vytratilo – ale odsunulo se do pozadí v západním myšlení během renesance a sedmnáctého století, se začaly objevovat první romány namísto příběhů vystavěných na modelu mytologie. Přesně v této době jsme svědky vzniku velkých hudebních stylů charakteristických pro sedmnácté a hlavně osmnácté a devatenácté století. Jako kdyby hudba úplně změnila svůj tradiční tvar, aby převzala funkci – intelektuální právě tak jako emoční – o kterou přišlo více méně ve stejné době mytické myšlení.<sup>4</sup>

Všimněme si, že Lévi-Strauss nepřipisuje celému umění schopnost převzít intelektuální a emoční roli mýtu, spočívající v dodání pocitu úplnosti a inherentní smysluplnosti. V momentě, kdy je mytické nahrazováno prozaickým v literatuře, nachází ono své útočiště v hudbě. Pohyb odkouzlení v literatuře je doplněn pohybem zakouzlení v hudbě. Ani hudba se ale podle Lévi-Strausse nevyhne mýtooboreckému útoku: nástup serialismu podle něj předznamenává stejný proces, který postihl literaturu.<sup>5</sup>

Pokusím se nyní pomocí pojmového páru odkouzlení – zakouzlení shrnout pozice ve vztahu k sociální roli estetična, které zatím vplynuly na povrch. Filozofický estetismus lze chápat jako projekt doplňování pohybu osvícenského odkouzlování světa částečným zakouzlením. Diskurzivní rozum přiznává, že zde leží cosi za hranicemi jeho působnosti, co ale zásadně doplňuje celkovou interpretaci místa člověka ve světě: jediné skrze umění a afektivní stavy, kterým dává průchod, jsme schopni nahlédnout či pocítit transcendentální jednotu subjektivního a objektivního pólu interakce se světem, případně nahlédnout aspekty světa ve světle, které nás činí více doma ve světě, v obou případech tedy to, co diskurzivní myšlení nedokáže. Jestliže totiž racionální odkouzlení zbavuje fyzický svět okolo nás

---

<sup>4</sup> Claude LÉVI-STRAUSS, „Myth and Music“, in: *Myth and Meaning* (1978), Londýn: Routledge 2001, s. 20.

<sup>5</sup> *Ibid.*, s. 24.

inherentní smysluplnosti a přisuzuje realitu pouze tomu, co lze postihnout slovníkem přírodní zákonitosti, pak hrozí, že přestane být koherentní, jakým způsobem se jako autonomní a svobodné bytosti zapojujeme prakticky do světa, aniž by takové jednání bylo pouhou iluzí. Jak ukazuje John McDowell, to je dilema, jaké nám odkázal Kant: Na jednu stranu „pro Kanta je příroda říší zákona a tudíž zbavena smyslu. S takovým pojetím přírody pravá spontaneita [tj. nepodmíněný zdroj jednání a poznání] nemůže hrát roli v popisech a aktualizacích přírodních sil jako takových.“ Na druhou stranu „pro Kanta běžný empirický svět [tj. svět jak se nám dává ve zkušenosti], včetně přírody jako říše zákona, není vně konceptuální“, které je pro Kanta bytostně spontánní. Bez nějakého „zpětného částečného zakouzlení“, tedy vrácení smysluplnosti empirickému světu, které by nás zároveň nenutilo „rehabilitovat představu, že let vrabce nebo pohyb planet vyzařují smysl, tak jako ho vyzařuje text“, nám hrozí, že zůstaneme jako vědomé bytosti chycené ve světě, který není naším domovem.<sup>6</sup> Filozofický estetismus můžeme chápat jako strategii takového zpětného částečného zakouzlení.<sup>7</sup>

Estetický subverzivismus se rozchází s představou korekce odkouzlení skrze částečné zakouzlení. Odkouzlení je pro něj bytostně projekt vytěšňování diferencí a singularit a diktaturou represivního logocentrismu. Subverzivismus pléduje za nekonečné zakouzlování, neustálou estetickou sebe-tvorbu, decentrování subjektu z ustálených hranic ve jménu autentičnosti a nekonceptualizovatelnosti. Jako přechodový článek mezi estetismem a subverzivismem je možné vymezit estetický modernismus, který posouvá částečné zakouzlování o krok dál. Pokud odkouzlení světa nemůže dosáhnout svého cíle, tedy plné emancipace člověka, a vyžaduje pomoc estetického zakouzlení, pak se zdá zřejmé, že strategie odkouzlování selhává a estetický korektiv je i jeho implicitní kritikou, která se stává o to naléhavější, že samotné estetické zakouzlování nemůže než být příslibem dosažení konečné emancipace a pro svou nediskurzivní povahu nemůže sloužit jako návod pro její politické uskutečnění. Konkrétně Adornův estetický modernismus předepisuje avantgardnímu umění negování zaběhlých komunikačních kódů ve

---

<sup>6</sup> MCDOWELL, *Mind and World*, s. 97.

<sup>7</sup> Takovouto filozoficko-estetickou odpověď na McDowellem formulované dilema vypracovává BOWIE, „John McDowell’s *Mind and World*“.

jménu heterogenní mimetičnosti a kritiky nesmířenosti společnosti. Umění se tak stává společensky relevantní jen jako symbolické analogon ideje smíření, podobně jako krása byla pro Kanta symbolické analogon mravního dobra.

Meze filozofického estetismu a estetického modernismu jako konceptuálních rámců pro popis role umění v sociálním poznání spočívají v tom, že umělecká díla usazují do normativního horizontu zpětného zakouzlení světa a domestikace subjektu. Umění je připsána společenská role skrze estetické prostředky manifestovat smířenou povahu sociální druhé přírody (tedy druhé přírody<sub>1</sub>). Rozdíl mezi estetismem a modernismem pak spočívá pouze v tom, že druhá pozice vychází z nesmířenosti této druhé přírody (tedy druhé přírody<sub>2</sub>), takže umění je odsouzeno pouze odkazovat k utopické perspektivě smíření. Ze hry vypadáva možnost, že by umění skrze estetické prostředky nijak nepracovalo s vizí smíření. Nakonec i u Hegela, jenž vytváří prostor pro chápání umění, které by nefigurovalo v projektu zpětného zakouzlení, umění hraje roli manifestace úspěchů kolektivního činného vědomí. Proč by ale umění nemohlo přinášet vhled do tkaniva sociální druhé přírody, aniž by tento vhled byl spojen s domestikováním subjektivity ve světě?

Z perspektivy kritické sociální filozofie je filozofický estetismus nedostatečným rámcem, protože vychází z předpokladu, že umění ve své specifické roli estetického média může pouze demonstrovat nebo konsolidovat (či dokonce budovat) druhou přírodu<sub>1</sub>. Estetická libost má afirmativní roli ve vztahu k sociální realitě. Adornův estetický modernismus zase pro změnu vychází z předpokladu, že umění v podmínkách modernity vzniká v prostředí druhé přírody<sub>2</sub>, takže estetická libost může při nejhorším být ideologickým nástrojem vytváření iluze smíření, při nejlepším může odkazovat k horizontu smíření, a tak být zdrojem kritiky statu quo. Problém s touto pozicí spočívá v její kategorické negativitě, jejíž genealogie by nás dovedla k Rousseauovi a jeho protikladu mezi vládou obecné vůle a vládou veřejného mínění, mezi společnostmi umožňující veřejnou slavnost a společnostmi korumpovanou divadlem. V takové kategorické optice se ztrácí představa o minimální racionalitě projevující se v citlivosti vůči důvodům, jak o ní byla řeč v první kapitole. Tam jsem se pokusil ukázat, že sociální

heteronomie není nikdy pouze soustavou represivních a ideologických aparátů vylučujících autonomii,<sup>8</sup> nýbrž je také tím, co umožňuje autonomii a v posledku i společenskou kritiku. Tato minimální racionalita se projevuje i v estetické soudnosti jako příkladu tzv. normativního poznání. Adorno racionální aspekt vkusu zohledňuje, ale pouze do té míry, do jaké mu slouží jako jedna strana dialektiky mezi zakouzlením a odkouzlením, která podle něj pohání modernistickou uměleckou tvorbu. Tato dialektika se projevuje v něčem, co by šlo nazvat „produktivní selhání“ umění, tedy odmítnutí umění být afirmativní pozdržením tohoto afirmativního potenciálu. Výsledek se dá chápat jako sociální poznání, ale pouze v tom smyslu, že je odmítnutím celé sociální reality jako nesmířené druhé přírody.<sup>2</sup> Taková interpretace sociálně-kognitivního potenciálu umění však má za následek, že objektivistický aspekt estetického normativního poznání je na rovině sociálního poznání označen za ideologickou komponentu: citlivost vůči důvodům k estetické libosti je odhalena jako projev touhy po blízké dálavě, který nesmí být uspokojen, aby nedošlo k afirmaci nesmířené současnosti. Místo aby ta samá minimální racionalita uplatňovaná ve vkusu byla rozvinuta v reflexi kontur sociální druhé přírody, je obrácena proti sobě v čistě negativním kroku kritiky zdání skrze zdání. Zatímco filozofický estetismus a kantovský revizionismus uvažují o kognitivním přínosu estetických prostředků pouze v pojmech domestikace, estetický modernismus zase pro změnu pouze prohazuje znaménko z domestikace na odmítnutí. Otázka, před kterou stojíme, zní: Jak by bylo možné uvažovat o sociálně-kognitivním potenciálu umění mimo kategorie smíření a zakouzlení?

## IX.2. Historie druhé přírody

V rané, teprve posmrtně vydané přednášce „Idea přírodní historie“,<sup>9</sup> ve které se pokusil vymezit svou

<sup>8</sup> Svodům této představy podléhají mnozí sociální kritici. Srov. např. Louis ALTHUSSER, „Idéologie et appareils idéologiques d'État. Notes pour une recherche“ (1970), in: *Positions (1964–1975)*, Paříž: Éditions sociales 1976, s. 67–125, též: [http://classiques.uqac.ca/contemporains/althusser\\_louis/ideologie\\_et\\_AIE/ideologie\\_et\\_AIE\\_texte.html](http://classiques.uqac.ca/contemporains/althusser_louis/ideologie_et_AIE/ideologie_et_AIE_texte.html) (cit. 4. 9. 2012).

<sup>9</sup> Theodor W. ADORNO, „Die Idee der Naturgeschichte“ (1932), in: *Gesammelte Schriften*, sv. 1, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1973, s. 345–365. K tématu se Adorno vrací v *Negativní dialektice*, viz ADORNO, *Negative Dialektik*, s. 347–353. K jejímu významu pro celé směřování Adorna viz Susan BUCK-MORSS, *The Origin of Negative Dialectics. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*, New York: Free Press 1977, s. 52–57.



pozici vůči posthusserlovským ontologiím Martina Heideggera a Maxe Schelera, si klade Adorno ambiciózní cíl překonat (*aufheben*) antitezi přírody a dějin. Toho má být dosaženo tím, že se oba pojmy přivedou do bodu, kdy „jsou překonány/zrušeny ve svém čistém rozkladu“ (*in ihrem puren Auseinanderfallen aufgehoben sind*).<sup>10</sup> Příroda chápaná jako to, co se jeví jako pevné podloží událostí, jako říše věčného opakování neměnných vzorců, tedy jako mýtus, a dějiny jako říše nových událostí a dění smyslu mají být překonány v ideji přírodní historie (*Naturgeschichte*), která by „pojímala historické bytí – tam, kde je nejvíce dějinné – jako přírodní bytí, nebo, bylo-li by to možné, pojímala přírodu tam, kde setrvává zdánlivě nejhlouběji v sobě jako příroda, jako historické bytí.“<sup>11</sup> Příroda by přestala být chápána jako pozadí, na kterém se odehrávají historické změny, ale sama by se ukázala jako historický produkt vstupující do dialektického vztahu s historicky novým. V tento okamžik si Adorno bere na pomoc Lukácsovo použití termínu „druhá příroda“, které představuje jako bezprostředního předchůdce své snahy vypracovat ideu přírodní historie.

Pro Lukáce *Teorie románu* se moderní subjektivita nachází ve světě zbaveném totality smyslu, který definoval předmoderní svět. Daleka toho identifikovat se s vládnoucími společenskými normami a konvencemi, zakouší je jako zbavené smyslu, petrifikované do podoby kvazi-přírodních zákonů bez vztahu ke svým touhám a přáním: žádná racionální mravní substance, pouze svět konvence, druhá příroda<sub>2</sub>. To, co se prožívá jako invaze první přírody do světa mezilidských vztahů, je ve skutečnosti iluzí: sama představa první přírody je výsledkem rozpadu totality smyslu. Tento rozpad je pak projektován do mimospolečenské sféry, která je vnímaná jako mechanická struktura podléhající přírodním zákonům. Propast mezi roztržštěnou společenskou realitou a horizontem totality smyslu je překonatelná pouze jakousi metafyzickou revolucí, druhým příchodem Krista. Umění, které dříve bylo ztělesněním totality smyslu, může buď vytvářet falešné estetické utopie, nebo zrcadlit neutěšenou realitu zbavenou smysluplností. V obou případech však nedostojí svému potenciálu být vyjádřením totality smyslu. To totiž předpokládá nejdříve onu metafyzickou revoluci.

<sup>10</sup> ADORNO, „Die Idee der Naturgeschichte“, s. 345.

<sup>11</sup> *Ibid.*, s. 354–355.

Adorna zajímá na této Lukácsově vizi pojetí dějin (jako řady smysluplných událostí) petrifikujících do přírody (jako něčeho zbaveného smyslu). V důsledku každé poznání přírodně-historického musí spočívat v nahlédnutí přírodního jako potenciálního nosiče smyslu, stopy dějinnosti, což Adorno považoval, na rozdíl od raného Lukáce, pro kterého tato možnost přesahovala schopnosti moderní subjektivity, za hlavní cíl své filozofie. Toto zpřístupnění ale nemohlo být dosaženo pouhou extenzí metodologie, kdy by se na přírodu prostě použily prostředky duchovních věd, *Geisteswissenschaften*. To by znamenalo dopustit se stejné redukce, jaké se dopouštěl pozitivismus, pouze opačným, idealistickým směrem: vše přírodní by bylo prohlášeno v Schellingově duchu za nevědomě duchovní a studium přírody by byla zredukováno jednostranně na dějiny nevědomého ducha. Jak už bylo naznačeno Adornovým použitím hegelovského termínu *Aufhebung*, idea přírodní historie musí zahrnovat změnu v perspektivě (*Perspektivenänderung*), která nám odhalí zprostředkující charakter vztahu mezi přírodou a dějinami. Tento posun by otevřel perspektivu, ve které by se mrtvá druhá příroda oživila jako šifra dějin.<sup>12</sup>

Jak máme rozumět rozdílu mezi Lukácsovým a Adornovým přístupem? Na rozdíl od maďarského myslitele si Adorno nemyslí, že jediný způsob oživení zkonstatělé druhé přírody spočívá v plné metafyzické rekonstrukci totality smyslu, která zároveň přesahuje schopnosti moderní subjektivity. S pomocí pojmů alegorie a pomíjivosti (*Vergängnis*) vypůjčených od Waltera Benjamina, Adorno obohacuje Lukácsovu vizi moderního sociálního jako druhé přírody<sup>2</sup> o možnost jejího čtení jako šifry dějin. Destiluje z Benjaminova pojednání o alegorii v barokní truchlohře koncepci alegorie jako něčeho, skrze co se vyjevuje dějinnost zdánlivě neměnné druhé přírody. Příroda jako to, co vždy neměnně bylo, jako mýtus, se zobrazuje jako petrifikovaná událost, petrifikovaná pomíjivost.<sup>13</sup> Alegorické vědomí, oproti symbolickému, pod jehož nadvládou se nachází Lukácsova filozofická imaginace, v Benjaminově podání nahlíží na přírodu nikoli jako na zdroj bezprostředního smyslového

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, s. 355–357.

<sup>13</sup> *Ibid.*, s. 358. Adorno pracuje s Benjaminovou interpretací alegorie dosti volně, srov. Walter BENJAMIN, *Původ německé truchlohry* (1928), in: *Dílo a jeho zdroj*, s. 336–357.

vyzařování ducha, ale jako na šifru stvoření, k níž má k dispozici pouze o sobě nesrozumitelné torzo překladového klíče (hieroglyfy, emblemata): prožitek alegorie tak nikdy nebude prožitkem splynutí přírodního a dějinného, přirozeného a vytvořeného, nutného a arbitrárního, ale dialektickou konstelací těchto opozit. Barokní duch se domnívá, že má k dispozici alegorický kód k přírodě, zděděný od velkých civilizací minulosti, kterému ale už nerozumí, a snaží se v jeho torzech zahlédnout živoucí pomíjivost významu. Alegorie tak není, navzdory jensko-výmarské koncepci, arbitrárním budováním vztahu mezi obrazem a jemu vnějším významem, ale snahou o oživení ztraceného vztahu mezi nimi.

Adorno si z tohoto melancholického pojetí alegorična přebírá možnost pro Lukácse reálně neuskutečnitelného oživení druhé přírody: Dešifrování druhé přírody musí spočívat v odhalení její pomíjivosti. Co se konstruuje v alegorii jako smysluplné, je v podstatě oživením petrifikovaného. Adorno ale zdůrazňuje, že nejde o to, zrušit rozdíl mezi oběma pojmy, přírodou a dějinami, ale ukázat, že každá historická událost se vyjevuje v alegorii jako potenciální *prehistorie (Urgeschichte)*, tedy petrifikované pozadí dění smyslu, a tak v sobě nese semínka přírody (mýtu), a že co se jeví přírodní, se v alegorii představuje jako *prehistorické (urgeschichtlich)*, tedy kdysi smysluplné, a tudíž dějinné. Idea přírodní historie vstřebává tento alegorický element, který je pro Adorna klíčový pro překonání antiteze přírody a dějin, nikoli zrušením jejich rozdílu, ale odhalením jejich vzájemné dialektické podmíněnosti. Adorno se domnívá, že Lukácsově druhé přírodě<sub>2</sub> porozumíme nejlépe právě takto:<sup>14</sup> Co se zdálo bezsmyslnou strukturou norem se může vyjevit smysluplným, nikoli však ve smyslu odhalení podloží a dosud skryté racionální a duchovní totality, racionální rekonstrukce etického jádra dané společnosti, nebo metafyzické revoluce znovu nastolující mravní substanci, nýbrž ve smyslu „přechodného“, „kdysi historického“, „ustanovujícího událost“ (přecházejícího z říše přírodního zákona do říše smyslu).

Tento poslední bod je zásadní. Lukács věřil, že moderní vědomí není s to samo o sobě překonat odcizenost druhé přírody; k tomuto závěru ho však vedla rousseauovská antiteze předmoderní

---

<sup>14</sup> ADORNO, „Die Idee der Naturgeschichte“, s 360.

mravnosti jako žité substance a moderní společnosti, která ji postrádá: Rozklad moderní společnosti mu dával smysl pouze v kontrastu ke ztracené totalitě smyslu.<sup>15</sup> Adorno si pomáhá jiným párem opozit: přírodu nahrazuje archaicko-mytické (*das Archaisch-Mythische*) a dějiny historicko-nové (*das Geschichtlich-Neue*). Tato dichotomie má zamezit výskytu předpokladu „strukturální úplnosti“, která by tvořila podloží „diskontinuity“ historické přítomnosti. Neexistuje-li strukturální jednota – což je jiné jméno pro předzjednanou totalitu smyslu –, která by formovala přírodní historii / druhou přírodu, pak jí lze rozumět pouze skrze alegorickou hru mezi mytickým (přírodním) a novým.<sup>16</sup>

Zde je možná vhodné místo pro připomenutí kontrastu mezi tímto přístupem a výmarsko-jenskou interpretací symbolu přítomnou ještě u Lukácse. Symbol má být ztělesněním ideje a v tomto ohledu zrušením rozdílu mezi přírodou a duchem: přírodní se má stát tím, co přirozeně vyzařuje ideu. Adornův přístup spočívá naopak v odmítnutí symbolického splynutí.<sup>17</sup> Alegorická hra mezi mytickým a novým sice také dostává název smíření (*Versöhnung*), Adorno však smířením nemůže myslet rekonstrukci totality smyslu, jak se projevuje v symbolu. Dialektika archaicko-mytického a historicko-nového byla zavedena právě proto, aby se tomuto směru vyhnula. Identifikace přírodního elementu s archaicko-mytickým má podtrhnout pomíjivý element petrifikovaný v pojmu přírody, nikoli ji přivést k zpětnému zakouzlení (*Verzauberung*),<sup>18</sup> protože to by znamenalo zrušení rozdílu mezi přírodou a dějinami, což není Adornovým záměrem (nýbrž Lukácsovým). Pouze zachová-li se, je možné pochopit, jak mrtvá druhá příroda ožívá v historickém, jak se historicko-nové vztahuje k mytickému. Smíření tu postrádá utopický element: alegorická zkušenost před nás staví svět jako „blízkou dálavu“, jako prosáklý historií a přesto přirozený.

---

<sup>15</sup> Tím, že stavím proti sobě Lukácsovu a Adornovu ideu druhé přírody se odchyluji od Adornovy strategie, jejímž cílem je útočit nikoli na Lukácse, ale na posthusserlovské ontology (především Heideggera). Kritika Lukáce (v době pronesení Adornovy přednášky již dávno marxisty a kontroverzního autora *Dějin a třídního vědomí*) je spíše implicitní, nicméně jsem přesvědčen, že doplnění Lukácsovy rané filozofie dějin Benjaminovými pojmy a zavedení dichotomie archaicko-mytického a historicko-nového (viz níže) se rovná kritice daleko spíše než reinterpretaci Lukácsovy pozice. Srov. Gillian ROSE, *Melancholy Science. An Introduction to the Thought of Theodor W. Adorno*, New York: Columbia University Press 1978, s. 35–42.

<sup>16</sup> ADORNO, „Die Idee der Naturgeschichte“, s. 362.

<sup>17</sup> Srov. BENJAMIN, *Původ německé truchlohry*, s. 336–340.

<sup>18</sup> ADORNO, „Die Idee der Naturgeschichte“, s. 361.

Víme již, že Adorno v *Negativní dialektice* a *Estetické teorii* spojuje perspektivu smíření s dálavou nejbližšího, se svobodou k objektu, která se ohlašuje v prožitku objektivitu přírodního estetického (tedy v estetické zkušenosti přírodní krásna). Ten odkazuje k horizontu smíření, ve kterém by se svět vyjevoval jako smysluplné místo, aniž by docházelo k zrušení auratické cizosti světa, k splynutí subjektu a objektu (opět přání Lukácse). Příbuznost obsahu přednášky s Adornovými pozdějšími vývody je nabíledni: druhá příroda<sub>2</sub> se může vyjevit v modu estetické zkušenosti jako šifra dějin, jako nediskurzivní, nicméně alegoricky nahlédnutá stopa dějinného. A obráceně, v estetické zkušenosti může to efemérní, přelétavé vykazovat auru trvalého, mýtického, ke konvenci směřujícího.

Druhá příroda nemá pro Adorna pouze Lukácsovův smysl petrifikované reality sociálních konvencí. Zdánlivě neměnná druhá příroda se vyjevuje ve zkušenosti své dějinnosti jako zdání (*Schein*), historický produkt, který zakrývá svou dějinnost. Zdá se vyjevovat přirozený význam, a proto vytváří mýtus.<sup>19</sup> Je tak potenciálně Hegelovou druhou přírodou, ve které se může uskutečňovat, zhmotňovat duch,<sup>20</sup> nikoli však ve smyslu smíření přírody a ducha. Alegorická zkušenost dává pocítit sociální druhou přírodu jako odcizený produkt lidské aktivity, jako zvěčnělou dějinnost: Druhá příroda zdání vykazuje smysl, který absentuje v Lukácsově odcizené druhé přírodě. To ale neznamena, že se skrze alegorickou zkušenost subjekt domestikuje ve světě. Daleko spíše jde o prožití dějinnosti a nesamozřejmosti mýtického, sociální druhé přírody. Takové poznání je ale samotné do značné míry porozumění něčemu, co získalo realitu a objektivitu skrze lidskou interakci se světem. Právě proto ho ale nemůžeme odvrhnout jako prostou subjektivní iluzi.

Podobně jako později v *Estetické teorii*, i zde Adorno v souvislosti se zdáním mluví o umění. Umění je mytické v tom, že obsahuje neredukovatelný aspekt iluze, že je jeho médiem zdání.<sup>21</sup> A je to právě zdání, co se ukazuje v *Estetické teorii* být esencí umění. Umění bude vždy zdáním, protože není ani pojmovou komunikací, ani empirickou realitou. Vypůjčuje si sice svou materiální formu ze skutečnosti,

<sup>19</sup> *Ibid.*, s. 364–365.

<sup>20</sup> Viz Robert HULLOT-KENTOR, „Introduction to Adorno’s ‚The Idea of Natural-History‘“, in: *Things beyond Resemblance. Collected Essays on Theodor W. Adorno*, New York: Columbia University Press 2006, s. 249.

<sup>21</sup> ADORNO, „Die Idee der Naturgeschichte“, s. 364–365.

ale jako pouhé zdání na ni není redukovatelné, stejně jako není beze zbytku přeložitelné do pojmů. Jakkoli bojuje proti své vlastní iluzivnosti, nemůže se osvobodit od zdání, aniž by přestalo být uměním. Přinejlepším se může stát kritikou zdání skrze zdání.<sup>22</sup> Tím se vracím k Adornově interpretaci Kantovy estetiky přírody. Umění dědí od přírodního krásna efekt zdání, jevení smyslu, které je více než iluzí, ale zároveň méně než na vnímání nezávislým faktem: existuje totiž jako výsledek dialektiky historicko-nového a archaicko-mytického, jako, slovy Kanta, „šifrované písmo, jímž k nám příroda ve svých krásných formách obrazně promlouvá“.<sup>23</sup> To, co k nám ale promlouvá, je petrifikovaná dějinnost našeho vlastního vědomí: V zdání se navrácí petrifikovaná pomíjivost druhé přírody. Co se navrácí, je hádanka, která se nedá přeložit do diskurzivního poznání, ale přesto má svůj základ v naší citlivosti vůči důvodům. Sociální heteronomie, svět druhé přírody se vrací k životu pouze jako šifra v prožitku zdání.<sup>24</sup>

Adornova raná přednáška o přírodní historii obsahuje v zárodku a ve značně zhuštěné a často zkratkovité podobě témata rozvíjená Adornem v jeho pozdějších dílech, především *Negativní dialektice* a *Estetické teorii*. Na rozdíl od nich v ní ale hraje relativně nevýznamnou roli utopický, subverzivistický rozměr, také proto, že v přednášce ještě nijak nefiguruje kritika instrumentální racionality, kterou Adorno spolu s Horkheimerem rozpracovávají v *Dialektice osvícenství*.<sup>25</sup> Koncepce smíření zde hraje jen okrajovou roli: Smíření přírody a dějin je principem mýtu jako druhé přírody (připomínám Schellingovu koncepci druhé přírody ze *Systému*<sup>26</sup>), jeho „transcendujícím motivem“. Jako takové se plně projevuje ve struktuře zdání, tedy i v umění, v jeho iluzorní, ale zároveň v jistém smyslu objektivní povaze. Adorno přitom dodává, že citové „pohnutí“ (*Rührung*) vyvolávají daleko více nízké umělecké druhy, než ty vysoké. Snad tím chce říci, že domestikaci subjektu skrze emoční prožitek skutečné umění odmítá ve jménu příslibu smíření, které, jak hned poznamenává Adorno, se

<sup>22</sup> ADORNO, *Estetická teorie*, s. 144–147.

<sup>23</sup> KANT, *Kritika soudnosti*, § 42, s. 120–121 (5:301).

<sup>24</sup> ADORNO, „Die Idee der Naturgeschichte“, s. 365.

<sup>25</sup> Theodor ADORNO – Max HORKHEIMER, *Dialektika osvícenství* (1947), Praha: OIKOYMENH 2009.

<sup>26</sup> Viz sekci III.1.

nejvíce prosazuje tam, kde se svět jeví jako zbavený všeho smyslu.<sup>27</sup> To je odkaz na alegorickou zkušenost, ve které se mrtvá druhá příroda vyjevuje ve své „blízké dálavě“ jako objektivní zdání. Ve světle výše řečeného je logické chápat estetickou zkušenost jako Adornem nevyslovené médium alegorického prožitku druhé přírody z perspektivy přírodní historie. Adorno zároveň tuto zkušenost napojuje na představu smíření: myticko-archaické v ní slouží jako příslib smíření. Odmítá představu smíření jako splynutí objektu se subjektem, nicméně je přesvědčen, že mytický aspekt zdání ustanovuje příslib smíření, který je jak ideologický, tak utopický. Kladením horizontu smíření se přes veškerou implicitní kritiku přihlašuje k Lukácsově vizi, že uměleckou produkci v důsledku pohání vize ztracené jednoty subjektu se světem.<sup>28</sup>

Nemyslím si přitom, že tento závěr nutně vyplývá z logiky textu Adornovy přednášky o přírodní historii. Kognitivní přínos alegorické zkušenosti zde totiž nesouvisí primárně s odsouzením druhé přírody jako nesmířeného odcizeného světa, ale s nediskurzivním nahlédnutím sociální druhé přírody jako sociálně ustanovené reality. Šifra, kterou pro nás představuje tato sociální druhá příroda, není v alegorickém prožitku rozluštěna, ale demonstruje se nám jako taková, jako historicky ustanovená, ale lidskému vědomí odcizená. V tom se zdá Adorno jít proti Hegelovu chápání umění jako prostředku sociálního poznání. Zatímco pro Hegela umění ve svých nejvyšších projevech je manifestací prosycenosti reality rozumem, Adorno přisuzuje alegorickému prožitku (který se ukazuje být modelem toho estetického) naopak schopnost odhalování ruin ztracené srozumitelnosti. Domnívám se však, že se Adorno až tak od Hegela nevzdaluje. Pro Hegela je druhá příroda sociálních norem sice zdrojem a podmínkou uskutečňování lidské svobody a musí při reflexi vykazovat racionální strukturu, na druhou stranu je přesto stále *přírodou*, tedy něčím, co se odcizuje činnému vědomí, jako tomu bylo na úrovni subjektivního ducha v případě zvyku: internalizace normy sice rozvazuje vědomí ruce, ale činí z této normy v důsledku něco externího, na jehož pozadí se vědomí může projevat. Jak v případě zvyku, tak v případě sociálních norem nutně dochází k odcizení činného vědomí od toho, co se stalo součástí

<sup>27</sup> ADORNO, „Die Idee der Naturgeschichte“, s. 365.

<sup>28</sup> Tato vize je ostatně formativní i pro Benjamina.

její druhé přirozenosti. Druhá příroda se nikdy nemůže stát Rousseauovou druhou přírodou<sup>1</sup>, čistě smířenou společenskou realitou, protože taková druhá příroda by nikdy nemohla dát vzniknout svobodnému sebe-vědomí emancipovanému od nereflektované závislosti na sociální heteronomii. Tato emancipace je přitom podle Hegela závislá na úrovni racionality této sociální heteronomie, ale ta nikdy nemůže vystoupit plně ze své cizosti coby druhé *přírody*. Proces enkulturace předpokládá do značné míry petrifikaci norem, navíc, těžko si představit kulturu, ve které by veškeré normy, mravy a zvyklosti bylo možné vždy racionálně rekonstruovat do podoby diskurzu. Každé uplatnění vkusu je zdrojem normativního poznání právě v tom smyslu, že je citlivostí vůči důvodům k souzení, které nelze plně diskurzivně vyjádřit. Takové poznání se může stát sociálním poznáním tehdy, když se nám manifestuje sociální druhá příroda právě v tomto svém aspektu šifry, tedy něčeho, čeho jsme jako ve světě činná vědomí zdrojem, ale co se od nás odcizilo, objektivizovalo se.

Domnívám se dále, že odsouzení, nebo naopak afirmace takové druhé přírody, není nijak inherentní součástí takového alegorického prožitku, protože druhá příroda jako sociální heteronomie je vždy nutnou podmínkou aktivizace minimální racionální aktivity (jako je uplatnění vkusu). Vhled do povahy sociální druhé přírody v sobě neobsahuje apriorně interpretaci ohledně toho, zda je tato skutečnost odsouzeníhodná či nikoli. Na to lze namítnout, že přeci už to, že sociální druhá příroda se jeví petrifikovaná a vyžaduje alegorickou zkušenost pro nahlédnutí její historické povahy, je jejím odsouzením. A je pravda, že normativní horizont ztracené živosti druhé přírody jako zdroje libosti je přítomný jak u Lukáče, tak u Benjamina, a více méně implicitně i v Adornově přednášce o přírodní historii. Pro samotné fungování alegorické zkušenosti ale není zapotřebí: libost, kterou tato zkušenost přináší, totiž nepramení z vize možnosti smířeného světa, nýbrž z nediskurzivního uplatnění našeho poznávacího aparátu, z nahlédnutí kontur předpokladů našeho myšlení a jednání, jejichž zdrojem jsme my sami.

Dokáže být tedy umění nástrojem kritiky sociální reality? Estetičtí modernisté jako Adorno mají tendenci na tyto otázky odpovídat kategorickými, ale zároveň také značně schématickými tezemi:



Západní společnost je nesmířená druhá příroda<sub>2</sub> zbavená smyslu; umění v sobě nese mýtický odkaz smíření a je proto příslibem smíření, který ale samo nesmí ztvárňovat, protože by propadlo ideologii. To vrhá umění do značně schizofrenní situace: jeho esencí je být krásným zdáním, jenomže toho může beztréstně dosáhnout pouze v mytické minulosti nebo naopak utopické budoucnosti. Moderní umění tedy nutně vždy selhává, je poznamenáno vinou za to, že je pouhou iluzí. Ač mnoho uměleckých výtobytků minulého století bezpochyby vznikalo v této atmosféře, pokusil jsem se ukázat, že tento agonický charakter není nutnou podmínkou nediskurzivního poznání sociální reality. V interpretaci rané Adornovy vize alegorické zkušenosti s estetickým zdáním zůstává pro estetickou zkušenost zachován kognitivní element bez potřeby horizontu utopického smíření. Respektive tento horizont nehraje žádnou konstitutivní roli. Naše běžné, každodenní, smyslu zbavené konvenční úkony se najednou vyjevují v novém světle, a toto zjištění nezískává svůj smysl nutně z představy, že by tyto úkony mohly nabýt smysluplnější, smířenější podoby. Získat odstup od vlastní druhé přirozenosti nebo od sdílené druhé přírody je samo o sobě přínosem, který nás potenciálně může učinit kritičtějšími vůči způsobům, jakým organizujeme životy své a jiných, ale primárně před nás v živých barvách předkládá „morální krajinu“ druhé přírody. Dialektická hra mezi archaicko-mytickým a historicko-novým sama o sobě neobsahuje žádný implicitní odkaz k smíření, mimo poukaz na „smysluplně subjektivní“, tedy na historicky vzniklý, přesto objektivní charakter druhé přírody. Toto zjištění však samo o sobě nemá ani pozitivní, ani negativní zabarvení; jaké získá, bude vždy záležet na konkrétním prožitku konkrétní fasety druhé přírody. Pouze pokud přijmeme silnou, jen minimálně sekularizovanou představu smíření jako utopického navrácení ztracené sladění mysli a světa (ať už v Lukácsově představě totality smyslu / identity subjektu a objektu, nebo v Adornově představě nepojmového smíření), bude se taková alegorická zkušenost apriorně zabarvovat – přes veškerou libost, kterou přinese – negativně jako nenaplněný prožitek smíření. Tato perspektiva pak bude vždy zatěžovat umění jako hlavní kulturní médium takového vztahování se ke světu špatným svědomím vůči společnosti. Umění nikdy nebude moci naplnit svůj potenciál, dokonce jej bude muset popírat, aby svědčilo o nesmířenosti současnosti.

Upadne tak do spirály nihilismu, který identifikují v estetickém modernismu jeho kritici.

Náhlý a nepřilíš vyargumentovaný způsob, jakým Adorno v přednášce o přírodní historii vpouští do hry horizont smíření, naznačuje, že bychom se jej mohli stejně náhle zbavit. Že to, co se jevílo samozřejmé, najednou získává charakter šifry, že to, co se jevílo neměnné, najednou začne vykazovat stopy historie, není nijak podmíněno horizontem nejednoznačně utopicko-ideologické vize smíření (ač bezesporu mnoho avantgardního umění nese nezvratné stopy takové intence). Odmítnutí modernistického umění podílet se na iluzi smíření nemusí být interpretováno nutně jako jiný, ambivalentnější způsob podílení se na ní (tj. odkazováním na utopický horizont). Může se chápat prostě jako strategie vržení světla na šifru sociální, druhé přírody, která, jak ukázal Hegel, může osvobodovat i svazovat skrze proces internalizace a následné externalizace zvané osvojování zvyku. Je možné, že kdyby se modernistická umělecká praxe chápala takto, zbavilo by ji to stínu viny, který na ni vrhá estetický modernismus.

## X. Modernismus a estetika odkouzlení

### X.1. Baudelairův a Audenův modernismus

V předcházející interpretaci raného Adornova textu jsem se pokusil nastínit způsob chápání potenciálu umění v podmínkách modernity coby zdroje sociálního poznání, které by nečerpalo svou legitimitu z projektu smíření či částečného zakouzlení. Umění by mělo spíše odkouzlovací roli: nedomestikovalo by subjektivitu v jejím sociálním prostředí, ani by neodkazovalo k utopickým dálavám smíření, ale toto prostředí by zpřítomňovalo v jeho cizosti, přírodnosti zároveň obsahující stopy smysluplnosti, nebo by naopak ve smysluplnosti lidského jednání lokalizovalo zárodky zvěčnění a odcizení.

Těmto abstraktním formulacím lze dodat na historické konkrétnosti (a plauzibilitnosti) při četbě jedné z prvních formulací modernity jako uměleckého programu. „Umělec moderního života“ má podle Charlese Baudelaira „z módy“ (tedy z toho, co je přítomné, pomíjející, efemérní), „vyhmát[nout] veškerou poetičnost, kterou může obsahovat ve své historičnosti, aby z pomíjejícínosti vyprostil věčnost“.<sup>29</sup> Úkolem umělce je ve společenských konvencích, charakteristických pro svou arbitrárnost („móda“), nalézat autentičnost, činit z efemérnosti „starožitnost“, tedy odhalovat smysl tam, kde se zdála být jen bezduchá konvence, a tvořit tak z přítomného dějinné. Z kontingentní, odcizené druhé přírody se tká nový smysl, kterému, jak upozorňoval Hegel ve své charakterizaci romantického umění, neustále hrozí, že opět upadne do nahodilosti. Tento závazek vdechovat smysl do bezsmyslného, neustále zachycovat v arbitrárním to historické odpovídá Adornově představě z koncepce ideje přírodní historie, podle které alegorická zkušenost odhaluje nečitelné stopy dějinného, lidskou činností vzniklého v zdánlivě neměnné sociální druhé přírodě.<sup>30</sup> Odhalování skryté dějinnosti ale nikdy nemá povahu odhalení předzjednané nebo vyhlížené smysluplnosti světa, ale spíše ambivalence mezi odhalováním a vytvářením smysluplnosti, protože zašifrovanost sociální druhé přírody, její esenciální

---

<sup>29</sup> Charles BAUDELAIRE, „Malíř moderního života“ (1863), in: *Úvahy o některých současnících*, Praha: Odeon 1968, s. 597.

<sup>30</sup> A podobně lze naopak v tom dějinném, zjevně smysluplném nacházet stopy zvěčnění a odcizení.

kvalita cizosti brání naplnění Rousseauova snu o její transparentci, ze které povstává spontánně veřejná slavnost. V Baudelairově eseji ostatně je možné narazit na implicitní dialektiku odhalování skrytého smyslu a jeho konstruování, vdechování do věcí. Dandyovský aspekt moderního umění zdůrazňuje to druhé. Dandyovská vášeň je charakterizovaná jako „potřeba vytvořit si ve vnějších mezích konvencí originalitu, jistý kult sebe samého“.<sup>31</sup> Na druhou stranu taková schopnost předpokládá „zjemnělé pochopení veškerého mravního mechanismu tohoto světa“ a umělec se liší od dandyho absencí sebestylizace a „filozofickou“ upřímností vůči realitě.<sup>32</sup> Zatímco dandy k sociální druhé přírodě přistupuje jako k materiálu pro stavbu kultu své osobnosti, umělec cítí vůči této realitě zodpovědnost: tam, kde vidí dandy jen vnější meze konvencí, které oživuje svou libovůlí, snaží se umělec nacházet historické v „mechanismu světa“. Nakonec na tom ale není o moc lépe než dandy, protože vše, s čím se potýká, má povahu šifry, která se může ukázat jen arbitrárním shlukem okolností. Jak Hegel upozorňoval, hrozba arbitrárnosti je něčím inherentním modernímu umění.<sup>33</sup>

Sentiment odkouzlení je však ještě patrnější u dalšího modernisty *par excellence*, britského básníka W. H. Audena. Ten napsal, že „nikdo, je-li umělcem, [...] není záměrně kouzelníkem. Na druhou stranu žádný umělec [...] nemůže zabránit tomu, aby se jeho díla užívalo jako magie, protože to je to, co po umění všichni, kultivovaní i nekultivovaní, tajně požadujeme.“<sup>34</sup> I takto vytržená z kontextu, Audenova slova vyzařují zvláštní napětí, které je ústřední pro estetický modernismus, totiž ambivalentní vztah k mýtotočným schopnostem uměleckých prostředků. To, že má být umění magií, znamená, že má schopnost dosahovat něčeho, v čem jiné, především ty diskurzivní prostředky selhávají. Přesto – zdá se Auden naznačovat – se umělci s touto schopností umění odmítají ztotožnit. Audenova krajanka, filozofka a spisovatelka Iris Murdoch, cituje druhou z výše uvedených Audenových vět, když srovnává

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, s. 612.

<sup>32</sup> *Ibid.*, s. 594–595. Podobně chápe Baudelairův text i Michel Foucault, podle kterého je Baudelaiem popisovaný postoj úzce spjatý s moderním projektem trvalé kritiky přítomnosti a jejích předpokladů, jak ji v jeho interpretaci vyjadřuje Immanuel Kant. Michel FOUCAULT, „Co je osvícenství?“ (1984), *Filosofický časopis*, roč. 41, 1993, č. 3, s. 363–379.

<sup>33</sup> Viz sekci V.2.

<sup>34</sup> W. H. AUDEN, „The Poet of the Encirclement“ (1943), in: *The Complete Works of W. H. Auden*, sv. 2, *Prose*, 1939–1948, Princeton, NJ: Princeton University Press 2002, s. 198.

Platónovu skepsi k umění s Freudovou. Podle obou je prý umění „libost vyhledávající, sebestředná pseudoanalýza a pseudoosvícení“.<sup>35</sup> Umělecké dílo je „magickým pseudoobjektem (neboli *eikón*)“, náhradním předmětem, do kterého si můžeme projektovat beze studu své fantazie. V tomto kontextu se Audenovo prohlášení jeví jako přitakání Freudově a Platónově skepsi. Umění vychází vstříc našim nesplnitelným fantasiím, a je tak katalyzátorem, který přinejlepším slouží jako emoční hygiena, přinejhorším hrozí uzamknout nás v sebeklamu.<sup>36</sup>

Murdoch ale už – alespoň v souvislosti s Audenem – nedodává to podstatné: umění podle Audena sice dokáže uspokojit jakousi sdílenou potřebu po kouzlu, ta se ale nedává na odív, je „tajná“, jako kdybychom se za ní styděli, nebo si ji plně neuvědomovali. A dále (jak potvrzuje první věta, kterou Murdoch necituje), tvrzením, že umělkyně a umělci nemohou zabránit zneužití svého díla jako kouzla, Auden naznačuje, že kdyby to bylo v jejich silách, zabránili by tomu. To znamená, že propůjčí-li se umění magii, dochází – alespoň z určité perspektivy – k jeho devalvaci. Umění nesmí být kouzlem navzdory tomu, že to od něj jeho recipienti tajně chtějí. Jediný způsob, jak této větě rozumět, je, že umění, které se stane pro recipienta kouzlem, ztratí něco ze své hodnoty *qua* umění. Odtud možná ono veřejné tajemství: tváříme se, že nám jde o umění, ale ve skutečnosti chceme kouzlo. Umělec nás z toho podezírá a za žádnou cenu to nechce připustit, i když je v důsledku skoro bezbranný. Co je to za podivnou hru, kterou s ním hrajeme?

Adornovské čtení Audenových slov by zdůraznilo, že kolektivní požadavek po magii je legitimní touhou po smíření, kterého se v dané společnosti nedostává. Chceme po umění falešné smíření, pohnutí, které nám to vysoké odmítá. Uspokojení této legitimní touhy skrze umění ale podle Adorna znamená vítězství ideologie. Umění by se stalo nástrojem ideologie, tedy překrývání neřešených (protože v dané sociální konfiguraci neřešitelných) společenských rozporů iluzí jejich překonání.<sup>37</sup>

<sup>35</sup> Iris MURDOCH, *The Fire and the Sun. Why Plato Banished the Artists*, Oxford: Oxford University Press 1977, s. 43. Murdoch mylně zasazuje tento citát do Audenova eseje „Squares and Oblongs“.

<sup>36</sup> *Ibid.*, s. 39–40.

<sup>37</sup> Ideologie nabízí falešné řešení skutečného rozporu, není si ale vědoma své falešnosti a proto není s to poznat vlastní hranice, ani si je sama nedává. V tomto smyslu je falešným vědomím. Podle kritické teorie „hlavní způsob, jakým se ideologie [...] tradičně udržovaly, spočívá ve využití o sobě naprosto legitimních lidských nároků, jako je touha po

Podle tradiční levicové kulturní kritiky, jejíž důležitou součástí je frankfurtská kritická teorie, umění nějakým způsobem vždy participuje na ideologii, a to do té míry, do jaké funguje v dané společnosti jako institucionalizovaná praxe, která pouze částečně uspokojuje legitimní lidské nároky (skrže estetickou libost), aniž by skutečně pomáhala řešit příčiny jejich neustálého nenaplnění. Není ale pouze ideologické – příznakem skutečného umění je právě jeho schopnost nastavit ideologii zrcadlo, a tím ji odhalit.<sup>38</sup> Adorno v tomto duchu připisuje avantgardnímu umění konzervativní rys, který je silnější o to víc, o co asociálnější se toto umění jeví. Tím, že odmítá účastnit se společensky ustálené směny informací, konzervuje její kulturní „nadstavbu“ v podobě vysokého umění.<sup>39</sup> Ideologické kontaminaci tedy umění nemůže uniknout: buď se odmítáním jakékoli stopy smíření dostává do sociálně izolovaného světa vysokých estetických hodnot, nebo upadá do ideologie vyvoláváním falešného smíření skrže estetické zdání. Jedině volbou prvé možnosti však umění zůstává věrné odkazu mimetického myšlení magie: umění zůstává i ve své avantgardní asociálnosti estetickým objektem, předmětem estetických soudů odkazujícím, byť negativně, k ztracenému i vyhláženému horizontu smíření. Společenský úkol umění spočívá právě v uchování stopy smíření, které by uniklo totální konceptualizaci.

Ambivalenci vůči magii a mýtu jako něčemu úzce spjatému s výrazovými prostředky umění a zároveň něčemu, proti čemu je v rámci umění potřeba bojovat, tedy čte Adornův estetický modernismus jako napětí inherentní modernímu umění, které se hlásí k osvícenskému rysu moderního myšlení (pohyb odkouzlení), ale zároveň kritizuje jeho reduktivní racionalismus (v pohybu zakouzlení). Audenův postoj se na první pohled může jevit variantou Adornova, protože osud moderního umění také váže na napětí mezi odkouzlením a zakouzlením. Zároveň ale umělkyně a

---

pocitu kolektivní identity, aby vznikla situace, ve které činitelé mohou uspokojit své existenční potřeby pouze za podmínky přijetí útlaku, který vyvíjí ideologický světonázor“. Raymond GEUSS, *The Idea of a Critical Theory*, Cambridge: Cambridge University Press 1981, s. 25.

<sup>38</sup> Viz např. Roland BARTHES, „Mýtus dnes“ (1957), in: *Mytologie*, Praha: Dokořán 2004, s. 107–157; Pierre MACHÉREY, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paříž: Maspéro 1974, s. 134–156; György LUKÁCS, „Zvláštní jako estetická kategorie“ (1957), in: *Umění jako sebepoznání lidstva*, Praha: Odeon 1976, s. 275–305.

<sup>39</sup> ADORNO, *Estetická teorie*, s. 306. Srov. Herbert MARCUSE, „O afirmativním charakteru kultury“ (1937), *Divadlo*, 1968, č. 3, s. 46–55; č. 4, s. 47–57.

umělci nejsou podle něj kouzelnice a kouzelníci, byť nemohou zabránit tomu, aby jejich díla někdo vnímal jako magii. To pak ale není vnímání, které by podle Audena bylo adekvátní tomu, o co umění jde. Rýsuje se zde v základních obrysech pozice, kterou nelze jednoznačně ztotožnit s tím, co jsem vymezil jako estetický modernismus: Zakouzlení se zde vnímá jako něco, od čeho se umění distancuje, proti čemu kategoricky bojuje. Umění se nemá podílet na částečném zakouzlení světa, není ale ani prostředkem diverze proti vše nivelizující racionalitě, jak prohlašuje Adorno a subverzivismus. Umění se naopak podílí na pohybu odkouzlení svými vlastními prostředky. Dá se říci, že tato pozice je zrcadlovým protikladem subverzivismu: odmítá vnímat modernistické umění jako prostředek nekonečného, byť ambivalentního zakouzlování, nýbrž je vnímá jako nedílnou součást moderního pohybu osvícenství ve jménu odkouzlování světa kolem nás.

Bylo by možné legitimně namítnout, že do krátkého citátu z Audena vkládám více, než tam je k nalezení. Představené chápání smyslu moderního umění je však možné nalézt u myslitele, který měl na Audenovy názory zásadní vliv, totiž u filozofa R. G. Collingwooda, pro kterého bylo rozlišení umění od magie jedním z klíčových postulátů jeho filozofie umění.

## **X.2. Collingwoodovo pojetí magie**

Jako pozdní představitel britského idealismu je Collingwood dědicem myšlenkové konstelace uvažování o vztahu umění a společnosti, která rámuje tuto práci. Ve svém rozlišení magie (*magic*) od umění se Collingwood opírá o velmi specifické chápání toho, co to magie je, které souvisí obecně s jeho pojetím role citové stránky lidské existence v civilizaci v jeho filozofii dějin. Podle Collingwooda historie nespočívá pouze v zaznamenávání historických faktů, ale také ve vynášení soudu nad jednáním historických postav. K tomu však historici musí být schopni dané činy imaginárně znovu-prožít (*re-enact*) ve svých myslích: rekonstruovat intence, motivace a přesvědčení historických aktérů a „vžít“ se do jejich postavení a následně vynést kvalifikovaný ortel. Podle Collingwoodovy oficiální teorie

dějín, jak nám ji zachovala Knoxova edice posmrtně vydané *Ideje dějin*,<sup>40</sup> se předmětem historie mohou stát pouze záměrné intencionální činnosti, tedy akty vykazující racionální strukturu (byť se důvody jednání mohou ukázat v důsledku jako chybné či iracionální; to je právě úkol historie jako vědní disciplíny posoudit), rekonstruovat naopak nelze emoční život sestávající z nereflektovaných, bezprostředních a tudíž neopakovatelných, idiosynkratických prožitků. Jak ale ukázal David Boucher,<sup>41</sup> Knox vynechal pasáže z pozůstalosti, kde Collingwood explicitně zohledňuje možnost historické rekonstrukce emocí.<sup>42</sup> Existence těchto pasáží konvenuje se skutečností, že v Collingwoodově rukopisu o lidové slovesnosti a v *Principech umění* – tedy všechno textech psaných v druhé polovině třicátých let – hrají emoce stěžejní roli.<sup>43</sup>

Collingwood svou koncepci magie stavěl do ostrého protikladu proti jejímu pojetí jako pseudovědy, tedy jako primitivního, pseudoracionalistického pokusu o ovládnutí přírodních procesů. Toto pojetí je chybné, protože na magické jednání nahlíží skrze předsudky západního pozitivistického utilitarismu, který redukuje veškerou racionalitu na užitečnost změřitelnou nástroji vyvinutými v přírodních vědách.<sup>44</sup> Tato „utilitární obsese“, která pro Collingwooda definuje úpadek západní civilizace, úzce vázaný s objevem experimentální metody v sedmáctém století, vytěsňuje vše, co souvisí s emocemi, mimo hranice racionálního jednání a činí kulturní antropologii slepou k emočnímu základu magie.<sup>45</sup>

Selhání hypotézy magie jako pseudovědy spočívá podle Collingwooda v tom, že nedokáže uspokojivě vysvětlit motivy magického jednání, které v důsledku charakterizuje jako primitivní a

<sup>40</sup> R. G. COLLINGWOOD, *The Idea of History* (1946), Oxford: Oxford University Press 1994.

<sup>41</sup> David BOUCHER, „The Significance of R. G. Collingwood’s *Principles of History*“, *Journal of the History of Ideas*, roč. 58, 1997, č. 2, s. 309–330. O Boucherovu studii se v celém tomto odstavci opírám, viz zvláště s. 322–326.

<sup>42</sup> Korpus textů, se kterými Knox pracoval, vyšel ve své většině teprve v devadesátých letech minulého století. Viz R. G. COLLINGWOOD, *The Principles of History*, Oxford: Oxford University Press 1999.

<sup>43</sup> Folkloristický rukopis vyšel tiskem teprve před sedmi lety pod názvem *Tales of Enchantment*, in: R. G. COLLINGWOOD, *Philosophy of Enchantment*, Oxford: Oxford University Press 2005, s. 115–287.

<sup>44</sup> R. G. COLLINGWOOD, *The Principles of Art*, Oxford: Oxford University Press 1938, s. 57–61. Hlavním terčem kritiky je zde James Frazer, autor *Zlaté ratolesti* (1890), Praha: Československý spisovatel 2012. John BEATTIE poskytl kritiku paradigmatu magie jako špatné vědy v mnoha ohledech podobnou té Collingwoodově (aniž by ho citoval) skoro o třicet let později ve své Malinowski Memorial Lecture v roce 1965, která pak vyšla jako „Ritual and Social Change“, *Man*, roč. 1, 1966, č. 1, s. 60–74. Ke vztahu britské sociální antropologie (zvláště Evans-Pritchardovy) a Collingwoodovy filozofie viz Wendy JAMES, „A Fieldworker’s Philosopher. Perspectives from Anthropology“, in: COLLINGWOOD, *Philosophy of Enchantment*, s. lvi–xcii.

<sup>45</sup> COLLINGWOOD, *Tales of Enchantment*, s. 206–208.



nekoherentní. Fakt, že na příklad jistí „divoši“ vždy dbají na to, aby zničili zbytky svých nehtů, které se tak nemohou dostat do rukou nepřítele, jenž by je použil k rituálnímu zničení, je na základě této hypotézy „vysvětlen“ přesvědčením příslušníků kultury, že jejich nehty obsahují cosi z jejich moci, o kterou by přišli, kdyby je zničil nepřítel. Vzniká pak ovšem problém, jak vysvětlit, že se sami podvolují je zničit, aniž by se domnívali, že tím páchají cosi jako sebevraždu. Podle Collingwooda pozitivistická antropologie tento problém „řeší“ tím, že prostě označí „teorii“, ke které se hlásí divoši, za nekoherentní. Tento tah je pak motivován nevědomou touhou prosadit nadřazenost západní civilizace a zesměšnit cizí kultury, které nezakládají svůj společenský řád na potlačování emočních složek, jež tvoří jádro jejich magických rituálů.<sup>46</sup>

Collingwood identifikuje dvě funkce magie. Tou hlavní je „generovat v aktéru či aktérech jisté emoce považované za nutné nebo užitečné pro životní úkony“. Jinými slovy, hlavní funkcí magických praktik je motivovat k provádění činností potřebných pro fungování lidské společnosti. Druhotnou funkcí je pak „generovat v ostatních, přátelích či nepřátelích aktéra, emoce pro jejich životy užitečné, nebo zhoubné“, tedy skrze magické rituály ovlivňovat citový život ostatních, buď k jejich prospěchu, nebo naopak.<sup>47</sup> Magie funguje jako emoční podpora lidského jednání, její společenská úloha spočívá v tom být „svého druhu dynamem dodávajícím praktickému životu emoční náboj, který potřebuje“.<sup>48</sup>

V čem tedy spočívá jádro magických emočních rituálů? Collingwood vychází z předpokladu, že každá lidská bytost si vytváří emočně zbarvené vztahy ke svému bezprostřednímu okolí, takže ztráta či zásah do tohoto prostředí se pociťuje jako újma. Emoční náboj mohou například mít fotografie blízkých, oblíbené, byť již notně obnošené oblečení, nebo naprosto arbitrárně zvolené předměty, k nimž si z nevypočitatelných důvodů či rozmarů vybudujeme emoční pouto. Taková emoční pouta můžeme i nemusíme sdílet a zničení jejich předmětu vnímáme často velmi bolestivě. Podle Collingwooda jde o univerzální lidskou vlastnost, kterou bychom našli ve všech lidských společenstvích napříč dějinami a

---

<sup>46</sup> COLLINGWOOD, *Principles of Art*, s. 60–61; *Tales of Enchantment*, s. 195–196, 206–207.

<sup>47</sup> COLLINGWOOD, *Principles of Art*, s. 66.

<sup>48</sup> *Ibid.*, s. 68–69.

kulturami; takové „emoční ideje“ vznikají spontánně a nevyžadují žádný časově či civilizačně omezený systém hodnot.<sup>49</sup> Šlo by ho popsat jako lidskou snahou domestikovat prostor, ve kterém lidský tvor žije, cítit se v něm doma.

Collingwoodovo vysvětlení magie si nárokuje tu výhodu, že rozumí magii nikoli především jako chybné racionalizaci, ale jako nutné emoční složce společenského života, čímž umožňuje antropologii plně docenit danou kulturu včetně jejího emočního aspektu, který lze studovat pomocí znovuprožití jejích rituálů. Collingwoodova koncepce však obsahuje několik neřešených problémů. Nebudu zde probírat potenciální slabiny či výhody pojetí porozumění skrze *re-enactment*,<sup>50</sup> protože se to přímo netýká mého tématu. Pouze se krátce vyjádřím ke Collingwoodově obecnému postoji, následně zmíním problémy s jeho definicí klíčových pojmů, abych se pak obrátil podrobněji ke Collingwoodovu traktování vztahu umění a magie. Nejdříve krátký komentář: Bez ohledu na Collingwoodovo tvrzení se zdá, že členové společenstev praktikujících magii opravdu připisují přirozeným procesům nadpřirozené příčiny, jinými slovy, věří „dobrým špatným teoriím“.<sup>51</sup> Tyto „teorie“ mohou být společensky užitečné v Collingwoodově smyslu, nicméně se zakládají na chybných zdůvodněních fungování světa, tj. jsou pseudo-vědecké. Pochopitelně to nevylučuje, že hlavním smyslem magie nebo mytického myšlení obecně není podat adekvátní vysvětlení světa, to ale nic nemění na tom, že participanti na magických rituálech věří v jejich explanační sílu, věří, že určité magické procedury způsobí určité přírodní úkazy. Ignorováním této víry a zdůrazňováním emoční role magie se Collingwood dopouští stejné povýšenosti jako utilitaristické výklady, které tak ostře kritizuje.<sup>52</sup> Z hlediska této práce jsou však problematičtější dva další aspekty Collingwoodovo velmi široké pojetí dvou klíčových termínů: magie a emoce.

---

<sup>49</sup> COLLINGWOOD, *Tales of Enchantment*, s. 196–198.

<sup>50</sup> Viz Giuseppina D'ORO, „Collingwood on Re-enactment and the Identity of Thought“, *Journal of the History of Philosophy*, roč. 38, 2000. č. 1, s. 87–101. D'Oro v textu mimo jiné rozebírá i další literaturu k tématu.

<sup>51</sup> Viz II.4. výše.

<sup>52</sup> Collingwood nepopírá, že ti, kdo participují na magii, v některých případech věří v její kauzální účinnost, podle něj se ale jedná o „perverzi magie“ a žádná společnost, ve které by taková perverze převládala, nemůže dlouhodobě přežít, protože vyjadřování emocí nemůže nahradit jednání (rituální přivolávání bohaté sklizně nenahradí práci na poli). Viz Collingwood, *Tales of Enchantment*, 222–223. Takový způsob argumentace ale vyvolává falešnou představu nevyhnutelné volby mezi magií a jednáním. Víra v kauzální působnost magie se nevylučuje s praktickým jednáním, které může být vnímáno jako integrální součást magie.

Magie má být ve svém nejobecnějším vymezení rituální reprezentací, která vyvolává v aktérech participujících na rituálu motivační emoci relevantní pro vykonávání jim prospěšných činností tím, že ji reprezentuje, či případně vyvolává emoční responzi v jiných osobách nepodílejících se přímo na rituálu (např. nepřátelích). Ale v samotném popisu příkladů, především tam, kde analyzuje magické prvky západní společnosti, se jako magické označují vlastně veškeré konvence, které nejsou intencionální racionální aktivitou: móda, stolovací návyky, pravidla slušného chování. Jinými slovy jak to, co činíme automaticky, ze zvyku, bez reflexe a čehož porušení bychom pocítovali vnitřně jako provinění se proti dobrým mravům (1),<sup>53</sup> tak rituály, které jsou vědomé, intencionální a jejichž cílem je emočně motivovat (2). Systém emočních sankcí, který, jak Collingwood uvádí, funguje v každé společnosti, nemůže být magický ve smyslu oblasti (2), tedy ve smyslu provádění magie jako sofistikovaného rituálu, který vyžaduje zvládnutí techniky. To ale sotva bude platit o tak jednoduchých úkonech, jako je rituál dávání ženám přednost ve dveřích (pokud nepřijmeme velmi širokou definici toho, co je technická zručnost). V tomto případě se magický rituál jeví být prostým zvykem. Co z něj má činit magický rituál je to, že vyjadřuje emoci (úcty k ženám jako „slabšímu pohlaví“).

Jak ale ukazuje poslední příklad, Collingwoodovo chápání emocí není o nic více ostré než v případě magie. Rozlišuje je sice obecně od senzací, tedy smyslových počitků, ze kterých sestává zkušenost, ale na druhou stranu zdůrazňuje, že každá senzace je „emočně nabitá“. Tyto senzace vznikají bezprostřední interakcí s okolím a pod úrovní vědomí, na „psychické rovině“ nezávislé na vědomém, volním životě a intelektu, které však umožňují. Podle Collingwooda je tedy emocí nabitý každý lidský prožitek a my si ji uvědomujeme teprve díky tomu, že jí umožníme vystoupit z psychické roviny na rovinu vědomí dodáním výrazu.<sup>54</sup> Teprve tímto výrazem dostává emoce místo ve vědomí a tímto procesem se

---

<sup>53</sup> Snaha oblast (1) kodifikovat v racionálním právním řádu – příznačná pro západní racionalismus – je podle Collingwooda opět ochuzením našeho emočního života, protože zatímco v přírodních národech s primitivní jurisdikcí zákazy tabu fungují na principu dobrých mravů, naše právní řády se spoléhají daleko víc na represivní aparát než na cit. *Ibid.*, s. 224–225.

<sup>54</sup> COLLINGWOOD, *Principles of Art*, s. 160–164. Viz Gary KEMP, „The Croce-Collingwood Theory as Theory“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 61, 2003, č. 2, s. 177.

dozvídáme o svém psychickém životě, překračujeme práh pouhého smyslového cití.<sup>55</sup> Exprese emocí je tak důležitou emancipační složkou lidského života. Cílem magie ale není emancipace, nýbrž integrace; jako společenská motivační praxe je z principu konzervativní a tíhne ke konvencionalizaci expresivity. Jak říká Collingwood, „pocit a obyčej [*feeling and custom*] nejsou dvě oddělené věci, mezi kterými by šlo nastolit vztah příčiny a následku. Existuje pouze jedna věc. Obyčej je její vnější stranou, pocit vnitřní.“<sup>56</sup> Jak jsme viděli, v jistém ohledu nelze ostře rozlišovat mezi obyčejem a magií, zde se ukazuje, že nelze ani ostře rozlišovat mezi emocí a obyčejem. Zdálo by se, že dokáže-li emoce najít svůj výraz v magických, konvenčních formách dané společnosti, musí zde již existovat obecně sdílené habituální komunikační prostředky, které to umožňují. Protože ale emoce, které chybí výraz, nenachází místo ve vědomí, tyto prostředky musí hrát roli v reflektování našeho vlastního emočního života, v uvědomování si našich emocí. Ovšem mohou-li být tyto emoce uchopeny pouze již ustanoveným expresivním kódem, je pak těžké si představit, jak by bylo možné odlišit od sebe navzájem emoci, zvyk a magii.

### **X.3. Magie a vlastní umění**

Jedním způsobem, jak se vyhnout tomuto závěru, je rozlišit mezi autentickým vyjádřením emoce jako aktem poznání a jejím motivačním, konvencionalizovaným uplatněním v magii. Collingwood tento tah provádí ve svém rozlišení umění a magie. Ve svém chápání rozdílu mezi magií a uměním Collingwood vychází z obecnějšího rozlišení umění od řemesla. V případě řemesla je možné specifikovat určité symptomatické prvky, které se nevztahují na umění v pravém slova smyslu (*art proper*). Jde především o možnost určit u řemesla účel a prostředky, záměr a provedení, nezpracovaný materiál a výsledný produkt.<sup>57</sup> Magie, podobně jako zábava (*amusement*), je řemeslem a pseudo-uměním, protože sice sdílí s uměním realizační techniky, ale je prostředkem k zamýšlenému účelu vzbudit emoci. Na rozdíl od

<sup>55</sup> COLLINGWOOD, *Principles of Art*, s. 284: „Poznávat se je základem veškerého života, který se vyvíjí za pouze psychickou úroveň existence.“

<sup>56</sup> COLLINGWOOD, *Tales of Enchantment*, s. 211.

<sup>57</sup> COLLINGWOOD, *Principles of Art*, s. 15–17.

zábavy však nemá za cíl prostě emoci uvolnit (třeba skrze aristotelskou katarzi), ale naopak emoční energii využít k motivování či zastrašení.<sup>58</sup> Magie evokuje emoci pomocí reprezentace, a tudíž může využívat estetických prostředků a nevylučuje se tak s uměním. Oddělování magie a vlastního umění začalo podle Collingwooda teprve v renesanci, zatímco středověké a antické umění sloužilo magickým prostředkům. Nicméně, jak Collingwood ukazuje na příkladu angažovaného či náboženského umění své doby, magické požadavky kladené na umění – ostatně stejně jako požadavek, aby umění bavilo – nikdy nevymizely.<sup>59</sup>

Co je tedy vlastní umění? (Ne)slavné Collingwoodovo diktum, které z něj udělalo spolu s Benedetto Croce hlavního představitele estetického idealismu dvacátého století, praví, že umění je „úplná imaginativní zkušenost“ či „aktivita“, případně „zkušenost úplné imaginativní aktivity“. Toto diktum je pak doplněno druhým zásadním tvrzením, totiž že úplná imaginativní zkušenost, jakou je umění, má povahu vyjadřování emocí. Logickým důsledkem této koncepce, v anglofonním prostředí běžně nazývané Croceho-Collingwoodovou teorií,<sup>60</sup> je kontroverzní postavení fyzického média, kterému je upřen status uměleckého díla. Collingwood je tlačěn do této pozice svou snahou jasně oddělit umění od řemesla. Umění má být spontánní imaginativní zkušeností, kterou nelze redukovat na řemeslnou „externalizaci“ emoce do hmotného média.<sup>61</sup> Proto zvuky hudební skladby nebo barvy obrazu nepředstavují umělecké dílo, ale jsou pouze prostředníky navození úplné imaginativní zkušenosti.<sup>62</sup> Umělecké dílo tak může i nemusí najít svou fyzickou oporu, může i nemusí být externalizováno.<sup>63</sup> Toto pojetí se zdá problematičtější hned v několika ohledech: jednak proto, že je kontraintuitivní, protože jeho logickým důsledkem je mentalistické pojetí uměleckého díla nezávislého

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, s. 65–67.

<sup>59</sup> Collingwood je navíc přesvědčen, že jeho doba je svědkem velkého ústupu čistého umění. *Ibid.*, s. 70–72.

<sup>60</sup> Viz např. John HOSPERS, „The Croce-Collingwood Theory of Art“, *Philosophy*, roč. 31, 1956, č. 119, s. 291–308; WOLLHEIM, *Art and Its Objects*, § 22, 23, 50; Gordon GRAHAM, „Expressivism. Croce and Collingwood“, in: Berys GAUT – Dominic MCIVER LOPES (eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Londýn: Routledge 2001, s. 119–131; KEMP, „Croce-Collingwood Theory“.

<sup>61</sup> KEMP, „Croce-Collingwood Theory“, s. 189.

<sup>62</sup> COLLINGWOOD, *Principles of Art*, s. 151.

<sup>63</sup> Srov. ale Aaron RIDLEY, „Not Ideal. Collingwood's Expression Theory“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 55, 1997, č. 3, s. 263–272.

na svém fyzickém médiu, dále se zdá být v konfliktu s druhým aspektem Collingwoodovy teorie, totiž jeho pojetím umění jako exprese: vyjádření je vždy vyjádřením v nějakém médiu.<sup>64</sup> A do třetice, omezuje účel umění pouze na vyjadřování emocí autora.

Mým cílem však není rozebírat kontroverze ohledně Collingwoodovy definice umění jako imaginativního prožitku výrazu emoce, ale představit Collingwooda jako zastávce odkouzlujícího pojetí umění. To je patrné z jeho pojetí vlastního umění jako prostředku poznání emoce, zatímco magie emoce vyvolává. Klíčovým rozdílem je to, že umělecký výraz je získáním poznání, zatímco magické vyvolání emoce je čistě motivační. Jak jsme viděli, Collingwood chápe emoci jako něco, co vzniká na psychické rovině jako náboj doprovázející počítky. Tento náboj dokáže teprve vědomí rozvinout skrze imaginativní zkušenost v estetickou emoci neboli „ideu“, v něco, co je ovládané vědomím a získává výraz. Dobré umění je proto zásadní pro fungování lidského společenství. Umělci totiž sice mohou vyjadřovat pouze své emoce, a to dokonce pouze ve své mysli, ale samotná povaha exprese jako něčeho, co je možné sdělovat, otevírá možnost vyjadřování emocí, které jsou ve společnosti sdílené.<sup>65</sup> Špatné umění pak znamená selhání a uvedení v omyl ohledně povahy vyjadřované emoce, což má za následek deformaci vědomí (*corruption of consciousness*).<sup>66</sup> Magie a zábava nejsou špatným uměním do té míry, do jaké nejsou vlastním uměním vůbec, protože jejich účelem není uvědomění si emocí, ale jejich evokování.<sup>67</sup>

Podle Collingwooda se dostávají emoce do vědomí pomocí exprese. Collingwood ve folkloristickém rukopisu tvrdí, že jak magie, tak umění jsou expresemi emocí. První je vyjadřuje za účelem motivace k

---

<sup>64</sup> Podle Aarona Ridleyho je ovšem Collingwood konzistentní expresionista a nezastává žádnou teorii uměleckého díla jako ideálního, čistě mentálního stavu. Jeho mentalistický slovník je výsledkem jeho idealistické epistemologie, nikoli tvrzení, že zpracování materiálu je arbitrárním aspektem umělecké tvorby. Viz *ibid.*, a Aaron RIDLEY, „Collingwood’s Commitments. A Reply to Hausman and Dilworth“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 56, 1998, č. 4, s. 396–398. Poslední text je odpovědí na příznivé přijetí Ridleyho obrany Collingwooda od Carla HAUSMANA, „Aaron Ridley’s Defense of Collingwood Pursued“, s. 391–393, a naopak na odmítavou reakci Johna DILWORTHE, „Is Ridley Charitable to Collingwood?“, s. 393–396, ze stejného čísla *JAAC*. Skepticky se k Ridleyho čtení staví i KEMP, „Croce-Collingwood Theory“, s. 182–184, a také David DAVIES, „Collingwood’s ‘Performance’ Theory of Art“, *British Journal of Aesthetics*, roč. 48, 2008, č. 2, s. 163–167.

<sup>65</sup> COLLINGWOOD, *Principles of Art*, s. 317.

<sup>66</sup> *Ibid.*, s. 282–285.

<sup>67</sup> O magii jako vyjadřování emocí jsem se na předchozích stranách běžně vyjadřoval. Nejde ale o mou inkonzistenci, nýbrž Collingwoodovu, viz níže.

(či bránění v) jednání, druhé shledává účel ve vyjádření emoce samotné.<sup>68</sup> V *Principech umění* však Collingwood zavádí jiné dělení, které mu umožňuje rozlišit ještě dále mezi vlastním uměním a uměním-zábavou. Expresí přisuzuje pouze vlastnímu umění, magie i zábava emoce nevyjadřují, ale vyvolávají. Vyvolávání emoce v případě zábavy má za cíl emoce uvolnit, což znamená, že recipienti neparticipují na uměleckém díle aktivní „totální imaginativní zkušeností“, ale jsou pouze pasivními příjemci kauzálního působení. Taková „totální“ zkušenost je výsadou pouze exprese emocí, což je zároveň akt realizace emočního náboje senzací, které ovládají naše životy na „psychické rovině“, a zároveň akt jejich poznání, protože tato realizace se děje na rovině vědomí.

Ukazuje se, že tvůrčí akt vyjádření emoce dalece přesahuje oblast umělecké tvorby: protože exprese je jakékoli převedení psychické emoce do vědomí a protože toto je základní akt, který podle Collingwooda umožňuje jazyk, estetické chování (vyjadřování emocí) stojí u zrodu jakéhokoli intersubjektivního dorozumívacího kódu.<sup>69</sup> Schopnost sdílení emočních vztahů je tedy indikátorem zdravé kondice vědomí. Jenom ta totiž umožňuje sdílení, zevšednění a nakonec umrtvení expresí do podoby konvenčních znaků, klišé, jak to nazývá Collingwood, tedy materiálu dorozumívacího kódu obecně. Magie zdá se pracuje s tímto materiálem, protože rituál vyžaduje, aby byl „viditelný“ všem uživatelům kódu. Jak jsem ukázal, Collingwood má tendenci za magické považovat už jakékoli společenské konvence nesplňující žádný zjevný utilitární cíl. Dovedeno do důsledku, i jazyk jako komunikační kód a soubor „klišé“ je magický.

Pokus Collingwooda ukotvit umění i magii ve filozofické antropologii vede k tomu, že obě ztrácejí kontury. Magie jako motivační vyvolávání emoce (a komplementární systém emočních sankcí) se v důsledku překrývá obecně s mravy a obyčejí dané společnosti, takže přestává být jasné, co od nich magii odlišuje. Umění jako výraz emoce se překrývá s jakoukoli expresí emočního náboje psychických senzací, takže se umění stává synonymem pro praxi udržování našeho vědomí v neporušeném stavu.

<sup>68</sup> COLLINGWOOD, *Tales of Enchantment*, s. 226: „Umění a magie jsou to samé v tom ohledu, v jakém jsou obě výrazem emoce.“

<sup>69</sup> Zatímco v případě sdílení myšlenek jde o koherenci dané úvahy, v případě sdílení emocí je v sázce daleko víc: zdravý chod samotného vědomí. Viz COLLINGWOOD, *Principles of Art*, s. 284–285.

Komentátoři nezůstali neteční k omezující povaze vázání umění na vyjádření emoce. Gary Kemp poznamenává (s odkazem na Kantovo pojetí estetických idejí), že vnímat smysl umění pouze v odhalování emočního obsahu znamená vyloučit z umění veškerou „propoziční podnětnost“; jinými slovy, vyloučit z umění jakýkoli jiný přínos, než poznání vlastního emočního života.<sup>70</sup> Gordon Graham si všímá, že sám Collingwood, když mluví o umělecké tvorbě, používá výrazy, které by se spíš hodily k popisu poznávání světa okolo nás a nikoli pouze umělecké (ač námi sdílené) emoce a že jeho pojetí emoce je tak široké, že se překrývá se zkušenostními stavy obecně.<sup>71</sup> David Davies tento argument od Grahama přebírá<sup>72</sup> a omezenou extenzi pojetí umění vysvětluje tím, že Collingwoodovi jde v *Principech umění* především o to, podat filozofickou teorii imaginace a expresivistické povahy komunikace, což dopředu svazuje jeho pojetí umění ruce (podobně jako koncepci umění jako zkušenosti Johna Deweyho).<sup>73</sup> Souhlasím s Grahamem a Daviesem, že Collingwoodovo pojetí emoce je tak široké, že ztrácí jasné vymezení. Na rozdíl od nich se však pokusím ukázat, že odmítnutí emočního základu Collingwoodovy estetiky nediskredituje celý Collingwoodův projekt. Pokusím se nyní rekonstruovat collingwoodovské rozlišení magického a vlastního umění tak, aby se stalo imunní vůči vzneseným námitkám.

#### **X.4. Rekonstrukce collingwoodovské estetiky**

Zrušení rozdílu mezi emocí a jejím vyjádřením, přičemž toto vyjádření je imaginativním prožitkem odlišeným od diskurzivního uchopení, a zároveň znejasnění rozdílu mezi emocí a obyčejem navrhuji číst nikoli jako slabiny Collingwoodovy filozofie, ale jako její potenciální devízy, ač si jich sám Collingwood plně nebyl vědom. Jsou-li veškeré obyčeje (rituály), ale i komunikační kódy zevšedněnými expresemi, přitom emoce získávají existenci skrze vyjádření, jež je z povahy věci sdělitelné a tedy formulované v habituálním kódu, pak se zdá, že to, co exprese vyjevuje, se může týkat

<sup>70</sup> KEMP, „Croce-Collingwood Theory“, s. 193, pozn. 47.

<sup>71</sup> GRAHAM, „Expressivism“, s. 128–130.

<sup>72</sup> DAVIES, „Collingwood’s ‚Performance‘ Theory“, s. 172.

<sup>73</sup> *Ibid.*, s. 173–174.



povahy habituálního kódu daleko spíše než senzací psychické roviny. Sám Collingwood uvádí, že vyjadřovat lze i tzv. „intelektuální emoce“, tedy realizovat ve vědomí emoční náboje doprovázející intencionální akty intelektu, kterých si nejsme vědomi.<sup>74</sup> Vyloučíme-li z právě řečeného kategorii emocí, roli senzací či projevů intelektu s afektivním nábojem přebírají zvyky a rituály, které se stávají součástí toho, kým jsme, skrze habituaci a enkulturaci. Expresse těchto rituálů je přivádí do vědomí, přináší vhled do povahy toho, co jsme jako bytosti zvyku. Když říká Collingwood, že společenství lidí potřebuje ke svému přežití (jako společenství) magii, můžeme tomu rozumět také tak, že lidská společnost vyžaduje pro svou existenci cosi jako „polštář“ obyčejů, rituálů a zvyků, které dodávají jejím členům druhou přirozenost a celému společenství punc druhé přírody jako prostoru, v němž se více méně cítí doma. Diskurzivní popis těchto zvyků, ať už naturalistický, či jakýkoli jiný, se může pokusit vysvětlit mechanismy nabývání zvyků (případně včetně psychomotorických senzací), nicméně tematizace této druhé přírody pomocí „imaginativní“ práce se stejnými prostředky, z jakých je upředena, potenciálně poskytuje nediskurzivní vhled do povahy zvyků a obyčejů, které tvoří pozadí naší každodennosti.

Opozice magie a umění se tak rázem stává centrální opozicí collingwoodovské estetiky. Collingwoodovské, nikoli Collingwoodovy, protože v ní už nemá místo problematický koncept výrazu emoce; je nahrazen koncepcí umění jako odkouzlení vycházející z Collingwoodova rozlišení magie od umění ve smyslu rozlišení toho, co nás „zakouzluje“ v naší každodennosti, od toho, co naše vědomí přivádí k její „zakouzelné“ povaze. Důležitost taková zkušenost získává teprve v kontextu myšlení, které v „odkouzlování“ vidí přínosnou civilizační praxi. Tradičně bývá s takovým zhodnocením odkouzlování spojováno osvícenství.<sup>75</sup> Je přitom důležité si uvědomit, že tato praxe estetického

---

<sup>74</sup> COLLINGWOOD, *Principles of Art*, s. 292–294.

<sup>75</sup> Přesto se nedomnívám, že je imaginativní odkouzlování označovat jako moderní západní projev. Jak nedávno ukázal Jonardon Ganeri v souvislosti s indickou filozofií sedmnáctého století, modernitu jako důraz na vstupování do dialogu s konvencemi a zvyky místo jejich přebírání bychom měli vnímat jako „dění, které je potenciálně vlastní každé kultuře, bez ohledu na dobu a místo“. Jak ale dodává, takové tvrzení lze opodstatnit jen „detailní, pracnou archeologií modernit, které se ztratily či se nám vytratily z očí“. Jonardon GANERI, „Philosophical Modernities. Polycentricity and Early Modernity in India“, *Philosophy*, roč. 88, 2013 (v tisku).

odkouzlování je imunní vůči Collingwoodově kritice osvícenského scientismu a utilitarismu. Nic zde není redukováno na propozice „intelektu“, jak nazývá Collingwood schopnost diskurzivního myšlení. Collingwood kritizuje osvícenství které se zakládá na důsledném vymycování magie,<sup>76</sup> ale zde nejde o to, vymýtit magické pozadí druhé přírody (které je totiž nutné pro fungování jakékoli společnosti), ale přivést naši pozornost k její povaze. Pohyb odkouzlování není doplněn protipohybem zakouzlování, protože odkouzlení zde nemá povahu prostředku instrumentálního, utilitárního rozumu. Zakouzlení není vnímáno jako nutné zlo, proti kterému je potřeba bojovat, ale jako nutný předpoklad společenských vztahů. Proto vymezení funkce umění jako odkouzlení a tedy jako obecnější součást pohybu osvícenství činí z collingwoodovské estetiky koncept revidovaného estetického modernismu: ten již není spojen s konceptem zakouzlení, skrze který je možné se odkazovat k horizontu smíření. Slovy pozorného čtenáře Collingwoodovy filozofie, W. H. Audena, „umění, jak zdůraznil zesnulý profesor R. G. Collingwood, není Magií, [...] ale zrcadlem [...]: jeho pravým důsledkem je odkouzlení“.<sup>77</sup>

V Collingwoodově filozofii umění není součástí normativního horizontu umění utopický prvek smíření. V estetice smíření je cílem umění skrze harmonizaci, „smíření“ formy a obsahu (syntaktických a sémantických složek, výrazu a smyslu) přispět ke smířování člověka se světem, ve kterém žije. Estetický modernismus Adornovy proveniencce je verzí takové estetiky smíření: klade umění do horizontu smíření skrze zakouzlení, ale protože zároveň postuluje nesmířenost současnosti, upírá umění možnost dosáhnout smíření (syntaktických složek s obsahem a myslí se světem). Jakýkoli takový přímočarý pokus ústí do uměleckého eskapismu, kýče a ideologické afirmace statu quo. Ve jménu utopického horizontu je umění odsouzeno k neúspěchu, který je ale zároveň jeho největší devizou. Protože ale má umění jako dědic mýtu ve svých genech zdání, musí neustále bojovat proti vlastní tendenci k afirmování statu quo, k vytváření iluze harmonie.

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, s. 72.

<sup>77</sup> AUDEN, „The Poet of the Encirclement“, s. 198. Dopad Collingwoodova rozlišení magie a umění na Audenovo myšlení lze stěží přecenit, viz obzvláště Audenův text „Squares and Oblongs“ (1947), in: *Complete Works*, s. 339–350.

Collingwood přiznává umění příbuznost s mýtem (magií), ale odmítá, že by se umění od této příbuznosti nemohlo odpoutat. Magické smiřování se světem skrze vytváření zvykových vazeb na svět je vlastnímu umění (*art proper*) cizí. Nikoli proto, že by proti němu bojovalo ve jménu jakéhosi skutečného smíření, ale protože toto vytváření vazeb je jeho vlastním předmětem. S magií sdílí její výrazové prostředky, aby jí dala kontury, nikoli aby ji vymýtila. Magie se v důsledku ukazuje být u Collingwooda totožná se sociální druhou přírodou a umění se vůči této druhé přírodě staví do pozice distancujícího konturování.

Estetika odkouzlení se ale liší i od filozofického estetismu jak transcendentální, tak naturalistické provenience. Jestli nás má moderní umění v něčem domestikovat ve světě, pak pouze v tom smyslu, že se podílí na procesu obecné sebe-kritiky společnosti tím, že kód jazykových, pohybových, gestických i jiných idiomů oživuje jako stopu historického, utvořeného. Tyto kódy ovšem právě tak problematizuje, jako utužuje, nebo lépe řečeno, nečiní apriorně ani jedno, protože jeho cílem je dát nám prožít jejich povahu zvyku jako něco nám vlastního a přitom nutně odcizeného jako zdroj libosti. Proto úkolem umění jako modernistického média není skrze estetickou libost ukotvovat autonomní spontaneitu v empirickém světě, nebo nás do něj začleňovat skrze produkování druhé přírody hodnot. Daleko spíš je to proces zkoumání předpokladů smysluplnosti, než jejího upevňování.

## **XI. Estetika odcizení a současné umění**

### **XI.1. Konceptualismus jako estetický problém**

Filozofický estetismus i estetický modernismus patří dodnes k prominentním výkladovým rámcům filozofické estetiky, a to i ve vztahu k umění relativně nedávnému, jak se pokusím ukázat na příkladu konceptualismu. Konceptualismus se ukáže být pro obě perspektivy exemplárním případem umění, které je odsouzené k selhání, čímž jim ale unikne hlavní umělecký přínos konceptuálního umění. Hned na začátku je ale potřeba vyjasnit si, co se zde myslí selháním. V jistém ohledu konceptualismus naprosto jednoznačně uspěl a těžko bychom našli někoho, kdo by to chtěl popírat. Historický konceptualismus, tedy směr umění, který se postupně formoval v průběhu šedesátých let ve Spojených státech a západní Evropě, a jehož zlatá éra končí v letech sedmdesátých, je neodmyslitelnou součástí kánonu západního umění druhé poloviny dvacátého století. Dále, jeho principy i samotné artefakty nadobro změnilы tvář vizuálního umění takřka na celém světě a vypořádání se s radikálními tezemi konceptualismu představuje skoro přechodový rituál ve vývoji každé současné vizuální umělkyně či umělce.

Ale samotný fakt existence či dokonce dominance galerijního umění ovlivněného ve větší či menší míře konceptualismem, nemůže posloužit *sám o sobě* jako důkaz úspěšnosti konceptualismu jako umění. Sociologicky může konceptualismus skrze různé mutace dále dominovat jako „módní trend“, ale na to lze vždy zareagovat: „tím hůř pro umění“, a to v tom případě, že ho poměříme takovým modelem umění, jehož testem konceptuální díla nikdy nemohou projít úspěšně. Na druhou stranu ovšem lze z pokračujícího apelu konceptualistické praxe na současné umění vyvozovat i závěry v registru normativního horizontu umění. A to v případě, že bude možné poskytnout interpretaci tohoto pokračujícího apelu, která by v něm odhalila motivaci dostat normativnímu horizontu, jenž by bylo možné identifikovat jako horizont umění. Nejdříve bude ale dobré vymežit, co si máme pod termínem konceptualismus představit.

Konceptualismus rozhodně nebyl homogenním uměleckým hnutím. Alexander Alberro například zmiňuje čtyři proudy, které kulminovaly a prolínaly se v různých podobách konceptuálního umění šedesátých let. *Prvním* z nich je modernistická tradice systematického ohledávání a rozkládání určujících rysů uměleckého média. V případě konceptualismu se jednalo o zrovnoprávnění všech prvků tvořících dílo: kvalita odvedené práce a s tím spojený nárok na ucelenost a originalnost jsou postupně nahrazovány čím dál schematictějšími postupy. *Druhým* proudem je potřeba redukovat výrazové prostředky na samotnou hranici dematerializace nosiče uměleckého díla, často ve prospěch textu. *Třetím* proudem je duchampovská tradice vymytání formálního estetična. *Čtvrtým proudem* je zproblematizování umístění a kontextu díla. Součástí tvorby se stává reflexe nejen prostorového, ale také institucionálního zasazení (statusu) produktu. Zároveň se do popředí dostávají úvahy o jiné, efektivnější možnosti šíření umění (především skrze tištěná média).<sup>78</sup> Alberro to shrnuje takto: „Ve své nejobecnější možné definici konceptuálně v umění znamená rozšířenou kritiku soudržnosti a materiálnosti uměleckého objektu, čím dál větší ostražitost vůči definicím umělecké praxe jako pouze vizuální, prostupování díla a jeho místa a kontextu vystavení a rostoucí důraz na možnosti zveřejňování a distribuce.“<sup>79</sup>

Z Alberrovy charakteristiky je patrné, že vnímá konceptualismus nikoli pouze jako ostrý rozchod s předchozí uměleckou praxí, ale jako jistou kulminaci přístupů k umění, které se spojují s avantgardním uměním od začátku dvacátého století. Schematismus a sériovost jsou témata ohledávaná již ruskými avantgardami, redukcionismus výtvarných prostředků je příznačný pro celou škálu avantgardistických purismů, problematizace situovanosti umění navazuje na anti-autonomistické tendence opět přítomné v zárodku např. v konstruktivismu a rozvíjené minimalismem, a vymycování estetična má samozřejmě svůj pravzor v Duchampově gestu.<sup>80</sup>

<sup>78</sup> Alexander ALBERRO, „Reconsidering Conceptual Art, 1966–1977“, in: Alexander ALBERRO – Blake STIMSON (eds.), *Conceptual Art. A Critical Anthology*, Cambridge, MA: MIT Press 1999, s. xvi–xvii.

<sup>79</sup> *Ibid.*, s. xvii.

<sup>80</sup> Ke vztahu mezi „historickými“ a „novými“ avantgardami viz Hal FOSTER, „Co je nového na neoavantgardě?“ (1994), *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2010, č. 8, s. 58–84.

Vyvrcholení těchto tendencí v konceptualismu ale nemělo zdaleka jednotnou podobu. Na jedné straně se Joseph Kosuth a skupina Art & Language soustředili na projekt verbalizace předpokladů toho, co dělá umění uměním. Stává-li se v modernistickém umění obsahem uměleckého experimentování samotná esence umění, pak tento proces musí být možné dovést do momentu, kdy ho nebude brzdit žádná „morfologie“ a umění bude čirým sebe-referenčním výrokem (Kosuth), případně bude možné teoretickou reflexí přímo nahradit umění (Art & Language). Alberro staví proti takovému racionalizujícímu lingvistickému („analytickému“) konceptualismu postup prosazovaný mezi jinými Solem LeWittem nebo Vitem Acconcim. Zatímco u Kosutha je umělec garantem významu ideje, kterou sděluje, v případě Acconciho nebo LeWitta nemají jejich instalace a performance jeden přisouzený význam, ač jsou zjevně vedené jakýmsi formálním plánem, „ideou“ svého druhu. Do hry se dostává jistý iracionální prvek, kdy to, co je prezentováno, nemá žádný zjevný smysl a intence umělce je záměrně znejasňována, ne-li přímo naprosto nedůležitá. Další model konceptualismu představují práce Lawrence Weinerja, které manifestují odmítání představy umělce jako technicky talentovaného tvůrce a zároveň tematizují znakovou povahu umělecké produkce. Weinerova díla sestávala z esteticky nezajímavých objektů, jako třeba slané vody vylité na podlahu galerie nebo bílé barvy nalité do díry v zemi, doprovázených velkými nápisy nastříkanými přes šablonu na zdi galerie a slovně vystihujícími díla („Sklenice mořské vody vylitá na podlahu galerie“). Důležitost samotného zhotovení je tu zanedbatelná, důraz se klade na kontrastování různých sémiotických systémů přenášení informace (jazykového a vizuálního).<sup>81</sup>

Alberrova klasifikace ukazuje, že kategorie „konceptualismus“ sdružuje dosti různorodé umělecké postupy. Nicméně i z jeho obecné definice konceptuální v umění lze vyčíst tendence vlastní většině historického konceptuálního umění, které sice nejsou výlučně konceptualistické, ale v konceptualistických projevech šedesátých let dosáhly historicky nejvýraznější a nejagresivnější formulace a jejichž dopad na „vizuální“ umění následujících desetiletí lze těžko podcenit.<sup>82</sup> Právě pro

<sup>81</sup> ALBERRO, „Reconsidering Conceptual Art“, s. xvii–xxiii.

<sup>82</sup> Otázka, do jaké míry má ještě smysl o umění, které sice historicky navazuje na výtvarné avantgardy, ale opustilo jeho

tento dopad se otázka po úspěšnosti historického konceptualismu ukazuje jako notně palčivá, protože odpověď na ni do značné míry předurčuje vztah k tomu současnému umění, které nezapře inspiraci konceptualismem.

## **XI.2. Selhání konceptualismu podle Goldieho a Schellekensově**

První odpověď na otázku, zda selhal, nebo uspěl konceptualismus jako umění, poskytne okruh autorů rekrutujících se z analytické estetiky. Analytická filozofie svého času byla jedním z mocných inspirací zvláště konceptualismu skupiny Art & Language, která se vzhledla v přísnosti a úspornosti toho, čemu se v šedesátých letech říkalo „lingvistická filozofie“ a praktikovalo se v Cambridži a Oxfordu.<sup>83</sup> Nicméně šlo o fascinaci v podstatě výhradně jednosměrnou a zájem analytických filozofů a estetiků o konceptualismus byl v té době nulový.<sup>84</sup> První analyticky orientovaná knižní monografie na téma konceptuální umění se objevila teprve nedávno v podobě knihy Petera Goldieho a Elizabeth Schellekensově *Kdo se bojí konceptuálního umění*,<sup>85</sup> ve které autorka a autor představují obhajobu konceptuálního umění jako legitimní umělecké praxe.

V závěrečné kapitole nazvané „Co zbývá, když zmizí estetický prožitek?“ přesto přiznávají, že obecně vzato konceptuální umění přes všechny své úspěchy „není plně úspěšné *jako umění*“ (jde o poslední slova celé knihy).<sup>86</sup> V argumentech, kterými podkládají tento svůj závěr, lze rozpoznat následující vzorec: konceptuální umění nedokáže naplnit lidskou potřebu žít ve světě sdílené smysluplnosti, nahlédnout, že mé životní prostředí a mé reakce na něj jsou obdařené smyslem, který jim nepřipisují jen já, ale i ostatní lidé. „Dobré tradiční umění“ užívá smyslové formy k vyjádření

---

výrazové prostředky, ještě vůbec mluvit jako o vizuálním. Důraz na konfiguraci významů v prostoru, který může být ale i prostorem „diskurzivním“, přiměl mnohé k adopci nové terminologie. Odtud „instalační umění“, „prostorové umění“, „galerijní umění“, „současné umění“, apod.

<sup>83</sup> Viz Peter OSBORNE, „Conceptual Art and/as Philosophy“, in: John BIRD – Michael NEWMAN (eds.), *Rewriting Conceptual Art*, Londýn: Reaktion 1999, s. 47–65. K praxi Art & Language viz Thomas DREHER (ed.), *Blurting in A & L Online*, 2002, <http://blurting-in.zkm.de/> (cit. 9. 9. 2012).

<sup>84</sup> Za zmínku ale stojí, že termín „minimalismus“ označující směr, který přímo předcházal konceptualismu, za svůj název vděčí Richardu WOLLHEIMOVI, respektive jeho textu „Minimal Art“ (1965), in: Gregory BATTCKOCK (ed.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, Berkeley: University of California Press 1995, s. 387–399.

<sup>85</sup> Peter GOLDIE – Elizabeth SCHELLEKENS, *Who's Afraid of Conceptual Art?*, Londýn: Routledge 2010.

<sup>86</sup> *Ibid.*, s. 137.

smyslu „esteticky“. V takových dílech se mi svět dává jako vždy již obdařený imanentním smyslem, jehož relevanci pocítuji nejen ve vztahu ke své situaci, ale k situaci každé lidské bytosti. Umění nám může poskytnout „zvláštním způsobem smysl našeho sdíleného lidství, vztahující to, co se nám představuje, k našim etickým životům, v nejširším možném smyslu slova ‚etický‘“. <sup>87</sup> „Umění nám předkládá lidský život a svět, ve kterém žijeme, tímto zvláštním způsobem jako ‚druhou přírodu‘“. <sup>88</sup> Není náhodou, že si termín „druhá příroda“ Goldie a Schellekens i s jeho významem vypůjčují od Savila. <sup>89</sup> Onu druhou přírodu mohou prostředkovat jen tradiční estetické procedury. Ty dosahují toho, že se nám fyzické vlastnosti artefaktu dávají v prožitku jako médium a nikoli pouhý prostředek: zatímco tradičním médii umění jsou smysly vnímatelné atributy, u konceptuálního umění jsou tyto atributy pouhým prostředkem zpřístupňujícím skutečné médium, neboli nosič významu, totiž ideje a koncepty. <sup>90</sup> Tento rozdíl zakládá podle autorů radikální rozchod konceptualismu s dosavadním uměním. Konceptuální umění totiž podobně jako literatura používá své vnímatelné vlastnosti pouze jako prostředky, ale na rozdíl od literatury tuto strategii používá v protikladu k tzv. „percepčnímu požadavku“. Percepčním požadavkem se myslí zohlednění přímé smyslové zkušenosti s uměleckým dílem pro jeho adekvátní ocenění. <sup>91</sup>

Rozdíl mezi médii a prostředkem poprvé v souvislosti s konceptuálním uměním použil britský filozof Robert Hopkins. <sup>92</sup> Takto popisuje „médium hodnocení“ (*medium of appreciation*):

Tam, kde je smyslová zkušenost médii našeho hodnocení, náš prožitek je ovlivněn vědomím prvku, který hodnotíme.

Když na příklad oceňuji silovost Caravaggiova stylu, to, že si uvědomuji tento prvek, je součástí toho, co tvoří můj prožitek jeho díla: kdybych si ho nebyl vědom, můj prožitek by měl odlišnou fenomenalitu. Naopak, když smyslová

---

<sup>87</sup> *Ibid.*, s. 134.

<sup>88</sup> *Ibid.*, s. 133.

<sup>89</sup> Viz část VI.3. této práce.

<sup>90</sup> GOLDIE – SCHELLEKENS, *Who's Afraid*, s. 23–24, 60–61, 69–70, 92–93.

<sup>91</sup> *Ibid.*, s. 70–72. Podle autorů přitom v případě literatury můžeme stále mluvit o splnění tohoto požadavku, protože prožitek literárního díla vyžaduje přímou zkušenost s ním, tedy s jeho formou. Pouhý výklad myšlenky díla tuto zkušenost nenahradí.

<sup>92</sup> Na rozdíl od Schellekensově a Goldieho však jako médium/prostředek uměleckého díla neidentifikuje jeho smyslům přístupný substrát, nýbrž prožitek tohoto substrátu. Goldie a Schellekens Hopkinse jako svůj zdroj neuvádí.



zkušenost pouze prostředkuje přístup k povaze díla, tato povaha neprostupuje (skrže mé vědomí tohoto prvku) samotný prožitek.<sup>93</sup>

Podle Hopkinse tradiční výtvarné umění dává k dispozici svůj význam skrže médium smyslové zkušenosti, zatímco pokud konceptuální umění vůbec využívá zkušenosti své smyslové „podstaty“, pak pouze jako prostředku otvírajícího cestu ke smyslu. Hopkins v důsledku ukazuje, že konceptuální umění je anomálií, která parazituje na tradičním umění. To, co ho odlišuje, je fakt, že „ostatní umění se hodnotí v prožitku, zatímco zkušenost s konceptuálním uměním slouží pouze jako prostředek k jeho hodnocení“.<sup>94</sup> V tradičním umění prožitek díla určuje jeho hodnotu a smysl, je jeho *médiem*, zatímco prožitek konceptuálních děl nic takového nezapřičiňuje. To je dáno tím, že ustanovující vlastnosti konceptuálního díla jsou určeny již svým koncipováním v mysli autora. Konkrétní aspekty provedení ideje díla jsou nepodstatné pro její význam (hrají roli pouhého *prostředku*) do té míry, do jaké výsledný objekt disponuje těmi vlastnostmi, které mu autor připsal v mysli.<sup>95</sup>

V pozadí úvah Goldieho a Schellekensové (stejně tak jako Hopkinse) je hmatatelný předpoklad, že konceptualismus představuje zajímavé, ale v důsledku slepé rameno vývoje v dějinách umění. Jeho neschopnost prostředkovat druhou přírodu odkazuje na neochvějné postavení plně úspěšného, „tradičního“, „estetického“ umění, tedy toho umění, které prostředkuje své hodnoty a významy skrže smyslový prožitek svých vnímatelných vlastností. Podle Schellekensové a Goldieho tak vychází vstříc hluboce pocíťované lidské potřebě po nediskurzivně sdíleném smyslu světa, po druhé přírodě. V tom přebírají pozici Savilova filozofického estetismu.

### **XI.3. Selhání konceptualismu podle Buchloha**

Když právě probíraní autoři tvrdí, že konceptuální umění nemůže obstát ve srovnání s tradičním

---

<sup>93</sup> Robert HOPKINS, „Speaking Through Silence. Conceptual Art and Conversational Implicature“, in: Peter GOLDIE – Elizabeth SCHELLEKENS (eds.), *Philosophy and Conceptual Art*, Oxford: Oxford University Press 2007, s. 56–57.

<sup>94</sup> *Ibid.*, s. 56.

<sup>95</sup> *Ibid.*, s. 59.

estetickým uměním *jako umění*, protože není s to dostát funkci, kterou má umění jako estetické médium plnit, pak adornovská kritická teorie právě tyto údajné slabiny staví jako klíčový prvek nejen konceptuálního umění, ale celé modernistické estetiky. Tím, kdo se pokusil interpretovat konceptualismus prizmatem kritické teorie, byl Benjamin Buchloh.<sup>96</sup> Neváhá tvrdit, že konceptuální umění se odlišuje od dřívějších avantgardních zohledňování jazyka tím, že prosazuje koncepci díla jako analytické propozice.<sup>97</sup> Tím Buchloh předem staví do centra celého směru Josepha Kosutha a jeho pojetí uměleckého díla jako tautologie.

Důvod této apoteózy Kosutha úzce souvisí s adornovskou orientací Buchlohovy interpretace. Jeho esej vychází z protikladu „strukturální konkrétnosti“ na jedné straně a „náhodné organizace“ na straně druhé. Volbu mezi nimi považuje Buchloh bez bližšího určení jako hlavní dilema avantgardní praxe od roku 1913.<sup>98</sup> Již zde můžeme identifikovat Adornův protiklad racionalistické a mimetické tendence v modernistickém umění. Se strukturální konkrétností se v kontextu amerického vizuálního umění padesátých let pojí projekt zkoumání percepční zkušenosti barvy v pozdním stádiu Newyorské školy (Ad Reinhardt), které Buchloh ověšuje přídomky „empiristický“ a „pozitivistický“. Poetika kontingence se zase pojí s recepcí Duchampových readymades (Jasper Johns, Robert Rauschenberg, John Cage). Buchloh přitom upozorňuje na pozoruhodný fakt, že tyto protikladné tendence kulminují ve stejném výtvarném gestu, totiž v monochromu (Rauschenberg, *Bílé obrazy*, 1953; Reinhardt, *Černý kvadruply*, 1955), a že komentáře samotných reprezentantů těchto tendencí se shodují ve své redukcionistické rétorice a odmítání symbolické hloubky.<sup>99</sup> K fúzi Reinhardtova pozitivistického formalismu a Rauschenbergovy poetiky kontingence dochází podle Buchloha již v minimalismu (Frank Stella), ale epochálního dovedení do důsledků redukcionismu Reinhardta a Stelly a duchampovského

<sup>96</sup> Benjamin H. BUCHLOH, „Conceptual Art 1962–1969. From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions“, *October*, 1990, č. 55, s. 105–143. Jako motto této práce slouží následující pasáž s Adorna: „Umění tvoří moment v procesu, který Max Weber nazval odkouzlením světa, moment spjatý s racionalizací; z něho pocházejí všechny jeho prostředky a produktivní postupy.“ ADORNO, *Estetická teorie*, s. 76.

<sup>97</sup> BUCHLOH, „Conceptual Art“, s. 107. Standardní definice analytické propozice pochází z KANTOVY *Kritiky čistého rozumu*, A6–7/B10–11: „Analytické (kladné) soudy jsou tedy ty, v nichž je spojení predikátu se subjektem myšleno prostřednictvím identity.“ Kantův příklad: „Všechna tělesa jsou rozprostraněná.“

<sup>98</sup> BUCHLOH, „Conceptual Art“, s. 111.

<sup>99</sup> *Ibid.*, s. 112.

potírání estetična dochází až v kosuthovské tautologii, kterou čte Buchloh jako dovršení historického procesu (dle Adorna marného) překonávání těchto dvou tendencí.<sup>100</sup>

Kosuthova tvorba podle Buchloha vyjadřuje nejlépe historickou pravdu konceptualismu, která tkví v tautologické povaze jeho tvorby. Kosuth ve svých uměleckých propozicích spojuje tautologický odkaz minimalismu a podněty anti-retinální a anti-estetické Duchampovy práce. Zcela v duchu Adornovy teze o principiální nedostatečnosti umění ale toto spojení pro Buchloha představuje jakési falešné překonání, protože jak minimalistická obsese percepcí zbavenou vší symboliky, tak Duchampův odkaz jsou očištěny v Kosuthově umění od všeho mimetismu a stávají se jednostranným, konceptem vynuceným smířením. Podle Kosutha je „umělecké dílo tautologií tím, že je prezentací umělceva záměru, tj. říká, že určité umělecké dílo *je* uměním, což znamená, že je definicí umění“.<sup>101</sup>

Toto prohlášení navazuje vědomě na dřívější podobné teze Rauschenberga („Toto je portrét Iris Clert, jestliže to říkám.“), Judda („nazve-li to někdo uměním, je to umění“) a propoziční aspekt Duchampových readymades (uměleckým gestem se z neuměleckého artefaktu stává umění). Buchloha zajímá širší historická a společenská konstelace, ve které se tyto formulace objevují. Umění jako analytický výrok a jeho „estetika administrace“ je estetickým výrazem – „estetickou identitou“ – ducha poválečné střední třídy, která právě v šedesátých letech zažívala vrchol své společenské hegemonie. Buchloh shledává strukturní podobnosti mezi estetickou a společenskou identitou této třídy. V obou případech se tato identita projevuje skrze „pouhou administraci práce a výroby (místo samotného vyrábění) a distribuci komodit“.<sup>102</sup> Buchloh se přitom domnívá, že administrace a analytičnost dominující konceptualismu podléhají hegemonické ideologii této třídy. Na jednu stranu se totiž konceptuální umění snažilo zrušit hierarchie ovládající tvorbu a recepci umění založené na talentu, technické zdatnosti a vkusu, na druhou stranu tak činilo redefinicí umělce jako administrátora, úředníka

---

<sup>100</sup> *Ibid.*, s. 113.

<sup>101</sup> Joseph KOSUTH, „Art after Philosophy“ (1969), in: Charles HARRISON – Paul WOOD (eds.), *Art in Theory 1900–2000*, Oxford: Blackwell 2003, s. 857, cit. též v BUCHLOH, „Conceptual Art“, s. 127.

<sup>102</sup> BUCHLOH, „Conceptual Art“, s. 128.

klasifikujícího složky, v čemž těžko hledat jakoukoli subverzi.<sup>103</sup> Buchloh poukazuje na ostrý kontrast mezi rétorikou zrušení rozdílu mezi životem a uměním inspirovanou především ruskými avantgardami, kterou doboví apologeti konceptualismu používali (např. Lucy Lippard), a konceptualistickou praxí, jejíž zjitřená sebereflexe neustále dávala vystoupit institucionálním limitům a budovala sebeomezující pravidla odmítajíc jakoukoli estetickou „transcendenci“. Nepřekvapí, že podle Buchloha největší úspěch konceptualismu, totiž vymýcení fetišizace autentičnosti stylu a imaginativního prožitku, se stal podle něj jeho porážkou. V souladu s Adornem se Buchloh domnívá, že aby umění mohlo být obrazem smíření, potřebuje zachovat svou mimetickou složku, která nachází uplatnění v neopakovatelném nepojmovém. Jejím důsledným vymýcením se konceptualismus stal jen adekvátním výrazem „administrovaného světa“<sup>104</sup> a zasadil „nejefektivnější a nejvíce devastující“ ránu sféře umělecké produkce. Důsledkem tohoto kroku byl jednak obrat kontinentálních konceptualistů, jako byli Hans Haacke, Daniel Buren, či Marcel Broodthaers, k institucionální kritice, tedy posun od sebereferečnosti k demaskování implicitních ideologických předpokladů provozu umění, a jednak agresivní a reakční návrat k tradičním médiím tvorby v osmdesátých letech.<sup>105</sup>

#### **XI.4. Konceptualismus jako modernismus**

Mohlo by se zdát, že by nemohlo být protikladnějších postojů, než ten zastávaný analytickými filozofy Goldiem a Schellekensovou a Buchlohovým adornovským čtením dějin konceptualismu. Zatímco analytici klasifikují konceptuální umění jako praxi parazitující na estetickém jádru umění, která neodpovídá metafyzickému určení pojmu umění (domestikovat subjekt ve světě), Buchloh navazuje na Adorna v koncipování moderního umění jako něčeho, co zůstává věrno svému určení pouze tak, že ho nenaplnuje. Z této perspektivy se jeví každé umění vznikající v nesmířeném společenském prostředí jako neproblematické estetické médium čirým nástrojem vládnoucí ideologie. Jenomže tento ostrý

---

<sup>103</sup> *Ibid.*, s. 140.

<sup>104</sup> Adornův výraz pro svět ovládaný instrumentální racionalitou, který si vypůjčil i Buchloh.

<sup>105</sup> *Ibid.*, s. 140–143.

kontrast by neměl zastírat fakt, že oba přístupy toho sdílejí více, než by se mohlo na první pohled zdát.

Oba tábory totiž vnímají selhání konceptuálního umění v tom, že na první pohled dosáhlo svého cíle, totiž vymýtilo „percepční předpoklad“. Adorno a jím ovlivnění interpreti poválečného umění jako Buchloh (či již dříve Peter Bürger) pouze doplňují, že prostředkovat druhou přírodu v nesmířené společnosti skrze umění by znamenalo být afirmativním v Marcuseho smyslu, tedy pomáhat fixovat nesmířený *status quo* skrze umělecký eskapismus. Nabízí se zde parafrázovat Stanleyho Cavella: „*Požadavek*, který klade [Adorno/Buchloh] na umění zítřka, se v důsledku nijak neliší od [Goldieho a Schellekensově] chvály umění dneška: oba chtějí od umění, aby dělalo nebo dokázalo to, co lze provést pouze sociálně. Což není kompliment umění, ale pouze nejednoznačný hold jeho odvěké síle a zdravý strach z něj.“<sup>106</sup> Oba přístupy čerpají ze stejné filozofické tradice. Myšlenková konfigurace, ve které se pohybují byla nastolena na sklonku osmnáctého století v jensko-výmarské reakci na Kantovu *Kritiku soudnosti*. Kritická teorie samu sebe otevřeně vnímá jako kritické rozvíjení odkazu německého idealismu a romantismu a i v případě Goldieho a Schellekensově je tento odkaz přítomen, jak je zjevné z použití výrazu „druhá příroda“, který si vypůjčují od kantovského revizionisty naturalistického stříhu Anthonyho Savila.<sup>107</sup>

Výše jsem identifikoval normativní horizont umění v podání dvou interpretací esence konceptualismu. Obě tyto interpretace vycházejí z filozofického estetismu a obě na základě takového metafyzického rámce apriorně chápou konceptualismus jako selhání. Pokud budeme vázat normativní horizont umění na metafyzickou domestikaci člověka (Savile, Goldie, Schellekens) nebo na mýtický mimetismus magického vztahu ke světu (Adorno, Buchloh), pak se nutně každé vychýlení umění od takového uspokojování bude jevit odsouzené k selhání. Konceptualismus je tímto prizmatem vnímán jako zásadní rozchod s takovým horizontem, protože opustil estetiku média (skrze rozštěp mezi prostředkem a médiem); proto konceptualismus *musí* selhat, což se nejsnáze ukáže na té jeho podobě,

<sup>106</sup> Stanley CAVELL, *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, rozšíř. vyd., Cambridge, MA: Harvard University Press 1979, s. 14. V Cavellovi najdeme místo *Adorno/Buchloh* „socialista“ a místo *Goldie/Schellekens/Hopkins* „kapitalista“.

<sup>107</sup> Ten ho, jak už víme, ostatně přebírá přímo z Kanta. Viz VI. kapitolu.

ve které se rozchod s uměleckým dílem jako médiem smyslu exemplifikuje nejdramatičtěji, totiž v analytickém konceptualismu Josepha Kosutha.

V perspektivě estetiky odkouzlení, kterou jsem shrnul v předchozí kapitole, ale smyslem umění v podmínkách modernity není domestikovat jedince v sociální druhé přírodě, ani odkazovat k její smířené podobě, ale v pohybu odkouzlení dát nediskurzivně pocítit „blízkou dálavu“ sociální druhé přírody, a tak prostředkovat specifické sociální poznání. Z této perspektivy postrádající horizont smíření konceptualistická práce s materiálem jako prostředkem spíš než médiem (v Hopkinsově smyslu) nemusí být zavržena do té míry, do jaké si zachovává podnětnost nepřevoditelnou na propoziční obsah. Takový je přístup Sola LeWitta, jak jej nastiňuje ve stěžejních textech „Odstavce o konceptuálním umění“ (1967) a „Věty o konceptuálním umění“ (1969). Podle filozofa Petera Osborna LeWitt lavíruje mezi přístupem, který by odmítl orientaci na objektovost minimalismu ve jménu čistých idejí, a který by konkrétní zhmotnění odmítl jako naprosto nepodstatné („*perfunctory affair*“),<sup>108</sup> a přístupem, který zůstává vázán na potřebu hmotné realizace umění.<sup>109</sup> Osborne zdůrazňuje, že LeWitt sice prohlašuje ideu za to nejdůležitější („idea sama, i když se nevizualizuje, je stejně tak uměleckým dílem jako každý jiný dodělaný produkt“), ale to neznamená, že by pro něj realizace nebyla relevantní. To, co není relevantní, je spíš technická kvalita výsledného produktu, naopak cokoli, co vyjevuje souvislosti oné ideje (poznámky, skici, slepé uličky), může být pro ocenění díla velmi případné.

LeWitt se podle Osborna pohybuje v dualistickém schématu idea – objekt, kdy idea je pro LeWitta mentální událostí díla, takže samotné provedení díla již pozbývá naléhavosti, zároveň ale LeWitt chápe provedení jako zásadní pro jeho pochopení. Proto LeWitt ještě pro Osborna není důsledným konceptualistou, protože ideu díla vnímá nikoli jako propoziční pojmový obsah, ale jako mentální událost zpřístupňovanou realizovaným dílem coby dokumentací této události. Proti tomu bych zdůraznil, že LeWittovi je především cizí absolutní intencionalismus Kosutha, podle kterého smysl díla

<sup>108</sup> Sol LEWITT, „Paragraphs on Conceptual Art“ (1967), in: ALBERRO – STIMSON, *Conceptual Art*, s. 12. Pro Goldieho a Schellekensovou jméno LeWitt evokuje pouze toto prohlášení, což jim zabraňuje vidět zásadní odlišnost mezi jím a Kosuthem. Buchloh si toho je naopak velmi dobře vědom.

<sup>109</sup> OSBORNE, „Conceptual Art and/as Philosophy“, 48–49.

a umělcovy představy o tomto smyslu jsou totožné.<sup>110</sup> LeWitt takto absolutním intencionalistou není. Dvacátá pátá věta LeWittových „Vět o konceptuálním umění“ říká: „Umělec nemusí nutně chápat své umění. Jeho vnímání není ani lepší, ani horší než ostatních.“<sup>111</sup> Ať už je dílo sebeadekvátnější materializací umělcovy intence, ta není garantem jeho smyslu. Chceme-li se ptát po smyslu díla, zkoumání intence se zde ukazuje jako nanejvýš jedna z možných cest, která není nijak privilegovaná: „Umělcova vůle je druhotná vzhledem k procesu od ideje k dokonání, který odstartoval.“<sup>112</sup>

U LeWitta tedy narážíme na interpretační egalitarismus, který se naopak nedostává Kosuthovu analytickému konceptualismu, který – jak si ostatně Osborne všímá – je již otevřeně intencionalistický, protože umělec je v něm garantem smyslu díla, nárokuje si právo na správnou interpretaci.<sup>113</sup> Jenomže Osborne raději zdůrazňuje, že teprve anti-psychologický analytický konceptualismus dovede představu umění jako ideje do důsledku: umělecké dílo není ideou ve smyslu mentálního obsahu myslí umělce, ale konceptuální ideou uměleckého díla, je rozpravou o tom, co to je být uměleckým dílem.<sup>114</sup> Zatímco LeWitt mluví ve „Větech“ o iracionální a mystické povaze konceptuálního umění, to je něco těžko představitelného pro Kosutha.<sup>115</sup>

Pro Osborna, Buchloha, Goldieho a Schellekensovou představuje LeWitt jen etapu přechodu mezi minimalismem a konceptualismem v cestě k esenci konceptuálního umění, které má v důsledku spektakulárně selhat, protože ve svém parazitním vztahu k esenci umění jako estetickému médiu jeho kategorické odmítnutí participace na tomto zdání musí potvrdit trvalou působnost této esence. Argument pro větší konsekventnost, věrnost ideji konceptualismu v případě Kosutha spočívá v jeho

---

<sup>110</sup> K charakteristice absolutního intencionalismu viz Paisley LIVINGSTON, *Art and Intention. A Philosophical Study*, Oxford: Oxford University Press 2005, s. 139–140.

<sup>111</sup> Sol LEWITT, „Sentences on Conceptual Art“ (1969), in: ALBERRO – STIMSON, *Conceptual Art*, s. 107.

<sup>112</sup> *Ibid.*, s. 106.

<sup>113</sup> To ale neplatí pro aktivity Art & Language, jejímž členem Kosuth jednu dobu také byl. Jejich projekty z počátku sedmdesátých let, které pracovaly s formátem kartotéky, naopak měly za cíl omezit autorskou intenci a dovolit recipientovi spolupodílet se na „díle“ vytvářením vlastních řetězců interpretací skrze odkazy provazující hesla v kartotéce. Viz DREHER, *Blurting*.

<sup>114</sup> Pro adekvátnější zhodnocení Osbornovy pozice by bylo nutné přihlédnout k jeho nové – a v mnoha ohledech pro mé téma navýsost relevantní – knize, která se mi ovšem dostala do rukou příliš pozdě, abych ji mohl v předkládané práci plně zohlednit. Viz Peter OSBORNE, *Anywhere or Not at All. Philosophy of Contemporary Art*, Londýn: Verso 2013.

<sup>115</sup> OSBORNE, „Conceptual Art and/as Philosophy“, s. 53–54.

radikálním odmítnutí připisovat význam estetické konfiguraci uměleckých propozic. Je však otázka, zda kosuthovský konceptualismus skutečně představuje konsekventnější podobu konceptualismu, což je názor sdílený všemi dosud probíranými autory. Osborne dle mého přesně vystihuje podobu LeWittova konceptualismu: „Pro tuto lewittovskou verzi konceptualismu je podstatné to, že idea konceptuálního umění otevírá nekonečnou pluralitu médií, nikoli zkoumání této ideje přímo jako umění.“<sup>116</sup> To ale neznamená, že Kosuthova varianta je konsekventnější, nebo věrnější ideji konceptualismu. Můžeme na ni naopak pohlížet jen jako na jeden z možných logických výstupů, umožněný zrušením identity prostředku a média, nikoli vyvrcholení logiky celého procesu.

Vidět esenci konceptuálních praktik v Kosuthově nahrazení estetického média propozičním obsahem znamená přehlížet umělecky nejpłodnější aspekt konceptualismu. Ve stejný rok, ve kterém LeWitt publikuje své „Věty o konceptuálním umění“, jiný konceptualista, Victor Burgin, píše o novém umění: „Umělec je s to vnímat se ne jako tvůrce nových hmotných forem, ale jako koordinátor těch existujících, a může se proto rozhodnout předměty z prostředí *odebírat*. Tak jako se umění čím dál víc chápe v pojmech chování, tak se materiály chápou prostě v pojmech kvantity a nikoliv kvality.“<sup>117</sup> Syntaktické a sémantické pole, které umělec konfiguruje třeba i tím, že něco odebírá či přidává, nebo dokonce, že pouze tuto změnu deklaruje, poukazuje na zásadní posun, který zaznamenal konceptualismus. Pro Osborna LeWitt představuje jen rozpolcenost mezi radikálním dovedením logiky odmítnutí mediality (Kosuth) a lpěním na syntaxi vizuálního pole (minimalismus). Jenomže LeWittovi jde o to, odmítnout potřebu volit mezi „idejí“ a „percepčí“. To potvrzuje lewittovská konceptualistka a analytická filozofka Adrian Piper, která nevidí, podobně jako LeWitt, v estetické rovině protiklad mezi konceptuálním a intuitivním, ale ani jejich „smíření“, konečné prolnutí. Podle Piperové je umělecká tvorba reflektující a vědomá, ale přesto nikoli pojmová ve významu aposteriori empirické kategorizace zkušenosti.<sup>118</sup> V tomto modu totiž do hry vstupují kulturní vzorce (schémata) spojené s

<sup>116</sup> *Ibid.*, s. 55–56.

<sup>117</sup> Victor BURGIN, „Situational Aesthetics“ (1969), *UbuWeb*, [http://www.ubu.com/papers/burgin\\_situational.html](http://www.ubu.com/papers/burgin_situational.html) (9. 9. 2012).

<sup>118</sup> Adrian PIPER, „Intuition and Concrete Particularity in Kant’s Transcendental Aesthetic“, in: Francis HALSALL – Julia



nabytými zvyky a konvencemi.<sup>119</sup> Pro Piperovou je rovina uměleckých idejí „objektivní“ rovinou intuicí odehrávajících se v předsubjektivním modu čistého nazírání skrze transcendentální pojmy, tedy Kantovy kategorie.<sup>120</sup> Ústřední hodnotou umělecké produkce modernismu, za jehož součást konceptualismus Piper považuje, je „distancované sebe-vědomí“.<sup>121</sup>

Piperové přesvědčení, že je možné intencionálně tvořit na jakési desubjektivizované, transcendentální rovině, ze které je možné nahlédnout ideologické konceptualizace v jejich každodenním, „ztělesněném“ modu, je ovšem udržitelné jen za předpokladu lidské schopnosti vystoupit z konceptuálních, enkulturací získaných rámců, které vůbec umožňují připisování smyslu. To je však z hlediska vypracovaného v první části této práce nekoherentní požadavek. Estetická autonomie, jako každá jiná, je podmíněná sociální heteronomií: Schémata a idiomy dokáže zviditelnit estetická praxe nikoli proto, že nabízí perspektivu nezátíženou těmito schémata, ale právě proto, že pracuje v rámci získané citlivosti vůči nim. Důležitější zde však je, že koncepce Piperové se pohybuje v normativním horizontu umění, který smysl umění nevidí v domestikování či smiřování člověka se světem, ale ve zkoumání intuicí a konvencí, které tvoří kulturní vzorce jeho světa. Umělecký modernismus je nahlížen nikoli prizmatem jensko-výmarské vize symbolického smíření, ale jako nediskurzivní praxe nahlížení konvencí a zvyků, které tvoří tkanivo sociální druhé přírody.

Z hlediska estetiky odkouzlení, jejíž zárodek jsem se pokusil rekonstruovat v Adornově koncepci přírodní historie a v Collingwoodově filozofii umění, se již konceptualismus nejeví jako projekt, který se svým odmítnutím smiřujícího normativního horizontu umění vlastního filozofického estetismu i Adornově estetickému modernismu odsoudil k selhání. Normativní horizont, kterým je poměřován, mu klade závazek uspět jako prostředek nediskurzivního poznání. Odmítnutí konceptualismu pracovat v

---

A. JANSEN – Tony O’CONNOR (eds.), *Rediscovering Aesthetics. Transdisciplinary Voices from Art History, Philosophy, and Art Practice*, Stanford: Stanford University Press 2009, s. 204.

<sup>119</sup> Viz Adrian PIPER, „On Conceptual Art“ (1988), in: ALBERRO – STIMSON, *Conceptual Art*, s. 425: „Rasismus začíná u tebe a u mě, tady a teď, a spočívá v naší tendenci vymýtit singularnost toho druhého *stereotypizující konceptualizací*“ (má kurzíva).

<sup>120</sup> Adrian PIPER, „A Defense of the ‚Conceptual‘ Process in Art“ (1967), in: ALBERRO – STIMSON, *Conceptual Art*, s. 37.

<sup>121</sup> Adrian PIPER, „The Logic of Modernism“ (1993), in: ALBERRO – STIMSON, *Conceptual Art*, s. 549.

registru krásného zdání ještě neznamena, že přechází na stranu diskurzivní racionality; estetika odkouzlení může posloužit jako filozofický interpretační rámec uměleckého konceptualismu. Konvence nabírají kontury, stávají se pro nás viditelnými jako něco, co objektivně podmiňuje náš život a zároveň má své dějiny, je produktem lidské praxe, aniž by přitom ztratily svou cizost, zašifrovanost. Tuto collingwoodovskou linii je však potřeba ještě doplnit Adornovým popisem alegorické zkušenosti. Diskurzivní nepřevoditelnost přispívá k dojmu šifry a nejistoty, zda to, co získává kontury, je součástí archaicko-mytického (druhé přírody), nebo historicko-nového. Neexistuje zde způsob ověření, ale kognitivní přínos spočívá už v samotném nediskurzivním procesu konturování, který nás přivádí k distanci od sociální druhé přírody.

Za příklad poslouží kanonický projev konceptuálního umění pozdních šedesátých let, *Sledování (Following Piece)* od Vita Acconciho z roku 1969:<sup>122</sup>

---

<sup>122</sup> Tento příklad jsem si vybral, protože s ním jako s paradigmatickým pracují Goldie a Schellekens ve své knize.



Obr. 1

Vidíme čtyři nijak zvlášť kvalitní fotografie muže, který zjevně sleduje jiného muže, a čteme v popisku dodaném Acconcim: „Aktivita, 23 dnů, různé trvání. Vybrat si náhodně osobu na ulici, kdekoli, každý den. Sledovat ji, kamkoli jde, jakkoli dlouho či daleko cestuje. (Aktivita končí, když vstoupí do soukromého prostoru – jejího domova, kanceláře apod.)“<sup>123</sup> Nemůže zde být řeč o zvláštní řemeslné dovednosti spojené s pořízením zmíněných snímků, a tudíž ani o potřebě soustředit se na jejich styl a techniku. Relevantní pro ocenění je pochopit koncept série údajně uskutečněných akcí, k němuž získáváme přístup skrze fotografie a text zpřístupněné umělcem. „Pochopit“ zde ale neznamená odvysvětlit. Můžeme sice říci, že projekt slouží jako komentář k životě ve veřejném prostoru, k

<sup>123</sup> Z dokumentace se také dozvídáme, že umělec posílal zprávy o každém ze svých sledování dalším umělcům.

vymezení hranic soukromého a veřejného, k povaze každodenních rituálů tvořících (jak si dobře uvědomoval Collingwood) velkou část každodenních velkoměstských životů, ale takové tvrzení by z tohoto díla učinilo pouze ilustraci. Mohli bychom také poukazovat na to, že si Acconci pohrává s ontologií uměleckého díla: je oním uměleckým dílem samotné sledování, či teprve fotografická dokumentace, a jakou roli v tom všem hraje rozesílání zpráv o každém sledování dalším umělcům? Ale ani tím nevyčerpáme obsah zkušenosti, kterou má tento *piece* vyvolat. Acconci demonstrativní procesualitou (důsledným popsáním kroků, které prováděl) vyvolává dojem smysluplné činnosti, která přesto vypadá naprosto bezúčelně, a přeci jsme vybízeni v jeho činnosti spatřovat smysl, schematizovat jej do smysluplného celku. To se daří proto, že Acconci si bere za svou látku sdílené formy existence ve velkoměstě a zároveň zažité představy o uměleckém médiu. Odkouzlují se zde formy života i podmínky tvorby umění, ale zároveň se simuluje proces vytváření, produkování druhé přírody tím, že jsme vybízeni k hledání „přirozeného“ uceleného smyslu v tom všem. Nikoli však ve jménu jakéhosi utopického horizontu smíření, nebo ve jménu domestikace ve světě, ale ve jménu manifestace vznikání a naturalizace smysluplnosti a lidského podílu na ní.

Konceptualismus a jím ovlivněné umění není rozchodem s modernistickou uměleckou praxí, natož uměleckým selháním v intencích estetického modernismu, ale uměleckou praxí rekonstruující retrospektivně dějiny modernismu, vůči kterým se ocitá v autoritativní i zavazující pozici. Autority, protože vyzdvihuje jen určité momenty tradice jako hodné následování, a závazku, protože vyzdvihnutím těchto momentů z nich činí autoritativní odkaz, kterému je potřeba zachovat věrnost. V jistém smyslu se dá říci, že konceptualistické umění otevřelo nový pohled na modernistické umění: svým důsledným útokem proti apoteóze umělce-génia a demytizováním umělecké praxe jako kvazi-náboženství se přihlásilo k odkazu odkouzlení radikálněji než jakýkoli směr před ním a vyzdvihlo tím ty elementy moderního umění, které patřily k tomuto pohybu.

## Závěr

Začal jsem tuto práci poukazem na obecnou rozšířenost – alespoň v současné teorii vizuálního umění – přesvědčení, že umění je kritickým nástrojem pro poznání povahy sociální reality a zároveň laboratoří možností jejího spravedlivějšího uspořádání. Končím ji s konstatováním, že tyto nároky kladené na umění vycházejí ze správného předpokladu – tedy, že umění dokáže přinášet sociální poznání –, ale vyžadují po umění něco, v čem *jakožto umění* nutně selhává. Na začátku jsem charakterizoval sociální poznání jako kritický vhled do povahy sociální druhé přírody, který je založen na enkulturaci získané citlivosti vůči důvodům. V kritické sociální filozofii se tradičně sociální kritika spojuje s postulováním ideálního, „smířeného“ horizontu a jeho srovnáním s danou, „nesmířenou“ situací. V této tradici, kterou zde reprezentoval Theodor Adorno, umění slouží jako zdroj sociálního poznání právě do té míry, do jaké pracuje v normativním horizontu smíření. Je zdrojem kritické distance od sociální reality a zároveň příslibem jejího smíření. Aby se však nezaprodalo falešnému smíření, nesmí být jeho zhmotněním či ilustrací, ale odmítnutím takového zdání skrze prostředky zdání.

Kritika zdání skrze zdání dává smysl pouze za předpokladu, že přijmeme interpretaci estetických médií umění jako dědiců magického zakouzlování. Jedině tak totiž je možné vsazovat umělecká díla do normativního horizontu smíření chápaného jako domestikace subjektu ve světě. Pokusil jsem se rekonstruovat intelektuální tradici v pozadí této představy s pomocí pojmu druhá příroda. Představa, že člověk se rodí do vůči němu nepřátelského prostředí, které musí domestikovat a vytvořit si druhou přírodu, je součástí západního myšlení již od samotného jeho počátku, stejně jako představa, že klíčové pro takovou domestikaci je internalizovat společenská pravidla do podoby druhé přirozenosti. S nástupem novověku a sekulárního pojetí přírody získává pojem druhá příroda novou, negativní konotaci: tak jako první příroda se svými zákony nebere ohled na vůli člověka, tak se i společenské normy mohou stát kvazi-přírodními zákony nezohledňujícími touhy a přání svých subjektů. Rousseauova koncepce vlády obecné vůle byla výstupem této úzkosti; měla být vzorem společnosti, ve

kteře byla nastolena druhá příroda nejen co se týče formy, ale také co do substance: zákony měly být výrazy sdílené mravnosti. Paralelně s tím Rousseau přichází s představou estetického vyjádření vlády obecné vůle skřze spontánní společenskou slavnost, ve které se rozplývají rozdíly mezi tvůrcem a recipientem. Moderní společnost je charakterizována absencí obecné vůle, takže i spontánní společenské slavnosti v ní nemají své místo. Umění, které vzniká v takto nesmířené společnosti, bude přinejlepším bez užitku, při nejhorším bude napomáhat mravnímu rozvratu. V této myšlence jsem identifikoval zrod normativního horizontu umění, který je úzce váže na příběh o potřebě znovuzakouzlení společenského světa (navození substanciální druhé přírody, kterou jsem označil jako druhou přírodu<sub>1</sub>), ale zároveň mu upírá možnost autonomně se podílet na takovém znovuzakouzlení. Umění je tak zatíženo požadavkem, kterému nemůže dostát, ač je jeho osudem se o to pokoušet.

V reakcích na Kantovu *Kritiku soudnosti* v devadesátých letech osmnáctého století jsem se pokusil identifikovat snahu vyřešit dilema ustanovené „rousseauovskou doktrínou“ skřze nové pojetí symbolu jako zhmotnění estetické ideje. Umění mělo být prostředkem smíření, nastolení druhé přírody<sub>1</sub>. Tento projekt však ztroskotal na otázce, jakým způsobem je možné skřze estetickou intuici budovat mytologické podhoubí, jehož má být umění manifestací. Klíčovou postavou je zde Hegel, který odmítl spontánnost a bezprostřednost uplatňování mravů jako nejvyšší cíl lidského snažení, a naopak nahlížel na druhou přírodu mravů jako na podmínku uplatňování racionality. Druhá příroda mravů je nutnou podmínkou uplatnění politické svobody, ale nejvyšší projevy myšlení (umělecké, náboženské, vědecké/filozofické) se dějí skřze distanci od této přírody, ideálně pak za účelem její afirmace. Hegel odmítl romantický projekt znovuzakouzlení světa skřze estetické prostředky ve jménu smíření skřze rozum. Umění ve své nejvyšší podobě sice zůstává na půl cesty k takovému racionálnímu smíření, ale přesto není nástrojem budování druhé přírody, nýbrž prostředkem její reflexe.

Přes Hegelovu kritiku představa, že umění je prostředek (alespoň částečného) zakouzlení, smíření mysli a světa, zůstává přitažlivá i v současnosti. Tato pozice, kterou s Gardnerem nazývám filozofický estetismus, vnímá v estetických a uměleckých prostředcích privilegovaný kognitivní aparát, který nám

dává nahlédnout nediskurzivně sdílenou druhou přírodu<sub>1</sub>, buď vždy již zde, nebo naopak v utopické budoucnosti. První variantu je možné nalézt v textech některých analytických kantiánů, tzv. kantovských revizionistů, kteří ve zkušenosti s uměním vidí buď potenciál prožitku smířenosti mysli a světa (A. W. Moore), nebo získání nediskurzivního vhledu do povahy uspořádání světa (Savile). V obou případech je umění prostředkem domestikace subjektivity ve světě. Druhou variantu představuje Adornův estetický modernismus: umění jakožto estetické zdání je skutečně bytostně prostředkem smíření, ale v nesmířené společnosti musí samo sebe popřít, musí selhat, aby se stalo kritickým zrcadlem současnosti.

Obě varianty filozofického estetismu (kantovský revizionismus i estetický modernismus) připisují umění a jeho estetickým prostředkům sociálně domestikující, zakouzlující roli. Ve všech těchto případech ale sociální poznání, které nám má umění přinášet, nemá příliš nuancovanou podobu. Buď půjde o kategorické přitakání druhé přírodě<sub>1</sub> (kantovský revizionismus), kterému lze ale vyčítat ztrátu kritické distance vůči sociální realitě, nebo naopak o kategorické odmítnutí druhé přírody<sub>2</sub> (estetický modernismus), které – jak si všímají Habermas, Pippin i Ferry – ale ústí do estetického subverzivismu nekoherentně odmítajícího veškerou racionalitu jako ideologicky podjatou. Z Adornova raného textu o ideji přírodní historie a z Collingwoodova rozlišení magie a vlastního umění jsem se pokusil vyextrahovat interpretaci prožitku umění, která by zachovala sociálně-epistemický potenciál umění, ale zároveň se vyhnula kategoričnosti vlastní filozofickému estetismu (vysledovatelné až k Rousseauovi). Tato interpretace uchovává Hegelovo vnímání druhé přírody jako nutného sociálního prostředí pro aktivizaci našich racionálních schopností, mezi něž patří i citlivost vůči důvodům, jak se projevuje ve vkusových soudech. Pro Hegela však tato druhá příroda vždy zůstává přírodou, tedy něčím, co je lidskému sebe-vědomí cizí. Toto odcizení je však zároveň nutné pro uplatnění sebe-vědomí: člověk je bytost zvyku, která si skrze cvik a opakování vytváří druhou přirozenost, jež se ale pak stává vnějším pozadím činného vědomí. Takto vzniklá sociální druhá příroda je sociální heteronomií, vůči níž uplatňuje činné vědomí svou citlivost. Je racionální do té míry, do jaké vykazuje důvody k souzení a

jednání. Udržuje si však vždy svou povahu přirozenosti, tedy něčeho, co se brání bezezbytkovému diskurzivnímu zpracování.

Pro Adorna je jádrem estetického alegorického prožitku nahlédnutí právě této přirozenosti jako šifry lidské aktivity (a naopak lidské intencionální aktivity jako budoucí zkosnatělé přírody): sociální druhá příroda se manifestuje ve své „blízké dálavě“. Důležité zde je, že takové pojetí prožitku umění nemusí být vůbec vázané na normativní horizont smíření. V Collingwoodovi je pak možné najít pojetí modernistického umění, které mu připisuje roli v civilizačním pohybu odkouzlení. Tradiční, magické umění skutečně je prostředkem zakouzlování subjektivity ve světě, ale modernistické umění se odlišuje právě v tom, že nedomestikuje, nýbrž odkouzluje: nechává do vědomí vstupovat kontury toho, co tvoří magii jako nutnou složku lidské společnosti (tj. sociální druhou přírodu).

Na rozdíl od kantovského revizionismu a estetického modernismu pojetí uměleckého modernismu rekonstruované v pojmech estetiky odkouzlení má tu praktickou výhodu, že umožňuje reinterpetaci konceptualistického umění, která otevírá perspektivu adekvátnějšího docenění jeho stále živého odkazu. Kantovský revizionismus i estetický modernismus přistupovaly kvůli svým filozofickým závazkům ke konceptualismu apriorně jako ke směru odsouzenému k neúspěchu, takže jeho pokračující přitažlivost pro následující generace umělkyní a umělců pro ně zůstala záhadou či jen projevem módy. Konceptualismus nejlépe pochopíme jako součást tradice odkouzlujícího modernismu, jehož cílem je dávat kontury procesu vznikání i zanikání smyslu ve vztahu k sociální druhé přírodě. Pouze pokud budeme na konceptualismus nahlížet optikou estetiky smíření, bude se konceptualismus jevit jako slepé rameno dějin umění.

Sociální poznání, které umění v podmínkách modernity může přinášet, tedy nemá svůj zdroj v postulování ideálního horizontu. Jeho povaha spočívá spíše v tom, že nás přivádí k prožitku habituálního kódu, který tvoří sociální realitu. To neznamená, že každá estetická zkušenost, každý estetický soud přináší takovéto sociální poznání. Dnes a denně používáme estetickou soudnost ve věcech vkusu, kdy uplatňujeme získanou nediskurzivní citlivost vůči důvodům. Jak si uvědomoval



Baudelaire nebo Collingwood, umění v moderních podmínkách odkouzleného světa by však nemělo pouze nabízet uplatnění vkusu v jeho afirmativnosti, ale zachytávat to potenciálně živoucí v zevšednělém a to potenciálně smysluplné v pomíjivém, jinými slovy, pracovat s fakty sociální druhé přírody, které vůbec umožňují normativní poznání. Umění v této své kapacitě ale není nediskurzivním výrazem idejí vládnoucích v dané společnosti po vzoru jensko-výmarské „nové mytologie“. Umění dokáže z arbitrárního vytvářet smysluplné nebo naopak z bezprostředně srozumitelného vytvářet hieroglyfy nediskurzivního významu a nabízet se tak alegorickému, nikoli symbolickému prožitku. Z toho ovšem také vyplývá, že sociální poznání, které umění dokáže nabídnout, nezískává svůj obsah, svůj význam z odkazu k utopické dimenzi smíření, ve které by se svět opět jevil jako zakouzlená zahrada Elysium. A naopak, estetická soudnost dokáže být prostředkem odkouzlení nikoli v tom, že by odhalovala sociální vazby jako iluze, ale protože k nim přivádí – nediskurzivně – pozornost. Díky své alegorické podobě v sobě sice má inherentně zakódovanou minimální, historicky nabytou politickou dimenzi – totiž rezistenci vůči mytologické symbolizaci a přináležitost k osvícenskému pohybu odkouzlení –, postrádá však robustnější utopickou dimenzi, kterou jí tak ráda připisuje současná teorie umění.

## Seznam literatury

ADORNO, Theodor W., *Estetická teorie* (1970), Praha: Panglos 1997.

———, „Die Idee der Naturgeschichte“ (1932), in: *Gesammelte Schriften*, sv. 1, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1973, s. 345–365.

———, *Nachgelassene Schriften IV. Vorlesungen*, sv. 3, *Ästhetik (1958/59)*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 2009.

———, *Negative Dialektik* (1966), in: *Gesammelte Schriften*, sv. 6, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1973, s. 9–413.

———, *Schéma masové kultury* (1942), Praha: OIKOYMENH 2009.

——— – Max HORKHEIMER, *Dialektika osvícenství* (1947), Praha: OIKOYMENH 2009.

ALBERRO, Alexander, „Reconsidering Conceptual Art, 1966–1977“, in: ALBERRO – STIMSON, *Conceptual Art*, Cambridge, MA: MIT Press 1999, s. xvi–xxxvii.

——— – Blake STIMSON (eds.), *Conceptual Art. A Critical Anthology*, Cambridge, MA: MIT Press 1999.

ALLISON, Henry, *Kant's Theory of Taste. A Reading of the Critique of Aesthetic Judgment*, Cambridge: Cambridge University Press 2001.

ALLMEN, Jean-Jacques von (ed.), *Biblický slovník*, Praha: Ústřední církevní nakladatelství 1987.

ALTHUSSER, Louis, „Idéologie et appareils idéologiques d'État. Notes pour une recherche“ (1970), in: *Positions (1964–1975)*, Paříž: Éditions sociales 1976, s. 67–125, [http://classiques.uqac.ca/contemporains/althusser\\_louis/ideologie\\_et\\_AIE/ideologie\\_et\\_AIE\\_texte.html](http://classiques.uqac.ca/contemporains/althusser_louis/ideologie_et_AIE/ideologie_et_AIE_texte.html) (cit. 4. 9. 2012).

AMERIKS, Karl, „How to Save Kant's Deduction of Taste as Objective“ (1982, 1983), in: *Interpreting Kant's Critiques*, s. 285–306.

- , *Interpreting Kant's Critiques*, Oxford: Oxford University Press 2003.
- , „New Views on Kant's Judgment of Taste“, in: *Interpreting Kant's Critiques*, s. 307–323.
- ARENDT, Hannah, *The Human Condition*, 2. vyd., Chicago: University of Chicago Press 1998.
- ARENDTOVÁ, Hannah, *Vita activa* (1958), Praha: OIKOYMENH 2007.
- ARISTOTELÉS, *Etika Nikomachova*, překl. Antonín Kříž, Praha: Rezek 2009.
- , *Politika I*, zrcadlové vyd., překl. Milan Mráz, Praha: OIKOYMENH 1999.
- AUDEN, W. H., *The Complete Works of W. H. Auden*, sv. 2, *Prose. 1939–1948*, Princeton, NJ: Princeton University Press 2002.
- , „The Poet of the Encirclement“ (1943), in: *Complete Works*, s. 198–203.
- , „Squares and Oblongs“ (1947), in: *Complete Works*, s. 339–350.
- AVINERI, Shlomo, *Hegel's Theory of the Modern State*, Cambridge: Cambridge University Press 1972.
- , *The Social and Political Thought of Karl Marx*, Cambridge: Cambridge University Press 1968.
- BARTHES, Roland, „Mýtus dnes“ (1957), in: *Mytologie*, Praha: Dokořán 2004, s. 107–157.
- BAUDELAIRE, Charles, „Malíř moderního života“ (1863), in: *Úvahy o některých současnících*, Praha: Odeon 1968, s. 587–625.
- BEATTIE, John, „Ritual and Social Change“, *Man*, roč. 1, 1966, č. 1, s. 60–74.
- BEISER, Frederick, *Enlightenment, Revolution, and Romanticism. The Genesis of Modern German Political Thought, 1790–1800*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1992.
- BELL, David, „The Art of Judgement“, *Mind*, roč. 96, 1987, č. 382, s. 221–244.
- BENJAMIN, Walter, *Dílo a jeho zdroj*, Praha: Odeon 1979.
- , *Původ německé truchlohry* (1928), in: *Dílo a jeho zdroj*, s. 237–401.
- , „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“ (1936), in: *Dílo a jeho zdroj*, s.

17–47.

BERNSTEIN, J. M., *The Fate of Art. Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*, University Park: Pennsylvania State University Press 1992.

———, *The Philosophy of the Novel. Lukács, Marxism and the Dialectics of Form*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1984.

———, „Re-enchanting Nature“, in: SMITH, *Reading McDowell*, s. 217–245.

BLOOM, Allan, „Introduction“, in: Jean-Jacques ROUSSEAU, *Politics and the Arts. Letter to M. D’Alembert on the Theatre*, Glencoe, IL: Free Press 1960, s. xi–xxxiv.

BOBBIO, Norberto, „The Conceptual Model of Natural Law Theory“, in: *Thomas Hobbes and the Natural Law Tradition*, Chicago: University of Chicago Press 1993, s. 1–25.

BOLTANSKI, Luc – Ève CHIAPELLO, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paříž: Gallimard 1999.

BOUCHER, David, „The Significance of R. G. Collingwood’s *Principles of History*“, *Journal of the History of Ideas*, roč. 58, 1997, č. 2, s. 309–330.

BOURDIEU, Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paříž: Minuit 1979.

———, *Teorie jednání* (1994), Praha: Karolinum 1998.

BOURGEOIS, Bernard, „Les deux âmes. De la nature à l’esprit“, in: *Hegel. Les actes de l’esprit*, Paříž: Vrin 2001, s. 11–29.

BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon: Les presses du réel 1998.

BOWIE, Andrew, *Aesthetics and Subjectivity. From Kant to Nietzsche*, 2. vyd., Manchester: Manchester University Press 2003.

———, „German Idealism’s Contested Heritage“, in: Espen HAMMER (ed.), *German Idealism. Contemporary Perspectives*, Londýn: Routledge 2007, 309–330.

———, „John McDowell’s *Mind and World*, and Early Romantic Epistemology“, *Revue internationale de philosophie*, roč. 50, 1996, č. 197, s. 515–554.

- BRANDOM, Robert, „Autonomy, Community, and Freedom“, in: *Reason in Philosophy. Animating Ideas*, Cambridge, MA: Harvard University Press 2009, s. 52–77.
- , „Freedom and Constraint by Norms“, *American Philosophical Quarterly*, roč. 16, 1979, č. 3, s. 187–196.
- BRASSIER, Ray, *Nihil Unbound. Enlightenment and Extinction*, Houndmills, UK: Palgrave Macmillan 2007.
- BUBNER, Rüdiger, „Gibt es ästhetische Erfahrung bei Hegel?“, in: *Innovationen des Idealismus*, s. 164–174.
- , „Hegels politische Anthropologie“, in: *Innovationen des Idealismus*, s. 72–85.
- , *Innovationen des Idealismus*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1995.
- , „Rousseau, Hegel und die Dialektik der Aufklärung“, in: *Innovationen des Idealismus*, s. 97–109.
- BUCK-MORSS, Susan, *The Origin of Negative Dialectics. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*, New York: Free Press 1977.
- BUCHLOH, Benjamin H., „Conceptual Art 1962–1969. From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions“, *October*, 1990, č. 55, s. 105–143.
- BÜRGER, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1974.
- BURGIN, Victor, „Situational Aesthetics“ (1969), *UbuWeb*, [http://www.ubu.com/papers/burgin\\_situational.html](http://www.ubu.com/papers/burgin_situational.html) (cit. 9. 9. 2012).
- CASSIRER, Ernst, „Rousseau and Kant“, in: *Kant, Rousseau, Goethe. Two Essays*, Princeton, NJ: Princeton University Press 1945, s. 1–60.
- CAVELL, Stanley, *The Claim of Reason. Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*, Oxford: Oxford University Press 1979.
- , *Must We Mean What We Say?*, Cambridge: Cambridge University Press 1976.

- , *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, rozšíř. vyd., Cambridge, MA: Harvard University Press 1979.
- CICERO, Marcus T., *O přirozenosti bohů* (45 př. n. l.), Praha: Laichter 1948.
- CLAIR, Jean, *Úvahy o stavu výtvarného umění. Kritika modernity; Odpovědnost umělce. Avantgardy mezi strachem a rozumem* (1983; 1997), Brno: Barrister & Principal 2006.
- COLLINGWOOD, R. G., *The Idea of History* (1946), Oxford: Oxford University Press 1994.
- , *Philosophy of Enchantment*, Oxford: Oxford University Press 2005.
- , *The Principles of Art*, Oxford: Oxford University Press 1938.
- , *The Principles of History*, Oxford: Oxford University Press 1999.
- , *Tales of Enchantment*, in: *Philosophy of Enchantment*, s. 115–287.
- COSTELLO, Diarmuid, „Kant podle Greenberga, aneb osud estetiky v současné teorii umění“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2009, č. 6–7, s. 44–66.
- D’ALEMBERT, Jean Le Rond, „Genève“, in: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, sv. 7, Paříž 1757, s. 578.
- DAVIES, David, „Collingwood’s ‚Performance‘ Theory of Art“, *British Journal of Aesthetics*, roč. 48, 2008, č. 2, s. 162–174.
- DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paříž: Minuit 1967.
- DILWORTH, John, „Is Ridley Charitable to Collingwood?“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 55, 1997, č. 3, s. 393–396.
- D’ORO, Giuseppina, „Collingwood on Re-enactment and the Identity of Thought“, *Journal of the History of Philosophy*, roč. 38, 2000. č. 1, s. 87–101.
- DREHER, Thomas (ed.), *Blurting in A & L Online*, 2002, <http://blurting-in.zkm.de/> (cit. 9. 9. 2012).
- DURKHEIM, Émile, *Pravidla sociologické metody* (1895), Praha: Orbis 1926.
- DUVE, Thierry de, „Kantova ‚svobodná hra‘ ve světle minimálního umění“, *Sešit pro umění, teorii a*

*příbuzné zóny*, 2009, č. 6–7, s. 28–43.

EAGLETON, Terry, *Ideology of the Aesthetic*, Oxford: Blackwell 1991.

FEINBERG, Joel, *Social Philosophy*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall 1975.

FERRARIN, Alfredo, *Hegel and Aristotle*, Cambridge: Cambridge University Press 2001.

FERRY, Luc, *Homo aestheticus. L'invention du gout à l'âge démocratique*, Paříž: Grasset 1990.

FIGAL, Günter, *Theodor W. Adorno. Das Naturschöne als spekulative Gedankenfigur*, Bonn: Bouvier 1977.

*Filosofický slovník*, 2., rozš. vyd., Olomouc: Nakladatelství Olomouc 1998.

FISCHBACH, Franck, *Manifeste pour une philosophie sociale*, Paříž: La Découverte 2009.

FORMAN, David, „Second Nature and Spirit. Hegel on the Role of Habit in the Appearance of Perceptual Consciousness“, *Southern Journal of Philosophy*, roč. 48, 2010, č. 4, s. 325–352.

FORST, Rainer, „Civil Society“, in: GOODIN – PETTIT – POGGE, *Companion*, s. 452–461.

FOSTER, Hal, „Co je nového na neoavantgardě?“ (1994), *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2010, č. 8, s. 58–84.

FOUCAULT, Michel, „Co je osvícenství?“ (1984), *Filosofický časopis*, roč. 41, 1993, č. 3, s. 363–379.

FRAZER, James G., *Zlatá ratolest* (1890), Praha: Československý spisovatel 2012.

FRIED, Michael, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley: University of California Press 1980.

GABRIEL, Gottfried – Karlfried GRUENDER – Joachim RITTER (eds.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, CD-ROM, Basilej: Schwabe 2007.

GADAMER, Hans-Georg, *Pravda a metoda*, sv. 1, *Nárys filozofické hermeneutiky* (1960), Praha: Triáda 2010.

GAIGER, Jason, „Hegel's Contested Legacy. Rethinking the Relation between Art History and Philosophy“, *Art Bulletin*, roč. 93, 2011, č. 2, s. 178–194.

- GALLAND-SZYMKOWIAK, Mildred, „Le changement de sense du symbole entre Leibniz et Kant“, *Revue germanique internationale*, 2006, č. 4, s. 73–91.
- GANERI, Jonardon, „Philosophical Modernities. Polycentricity and Early Modernity in India“, *Philosophy*, roč. 88, 2013 (v tisku).
- GARDNER, Sebastian, „Philosophical Aestheticism“, in: Brian LEITER – Michael ROSEN (eds.), *The Oxford Handbook of Continental Philosophy*, Oxford: Oxford University Press 2007, s. 75–121.
- , „Value and Idealism“, in: Anthony O’HEAR (ed.), *Philosophy, the Good, the True and the Beautiful*, Cambridge: Cambridge University Press 2000, s. 1–18.
- GASCHÉ, Rodolphe, „The Theory of Natural Beauty. Kant, Hegel, Adorno“, *Research in Phenomenology*, roč. 32, 2002, č. 1, s. 103–122.
- GAUS, Gerald F., *Social Philosophy*, Armonk, NY: Sharpe 1999.
- GEUSS, Raymond, *The Idea of a Critical Theory*, Cambridge: Cambridge University Press 1981.
- GIBSON, John, „Cognitivism and the Arts“, *Philosophy Compass*, roč. 3, 2008, č. 4, s. 573–589.
- GOETHE, Johann W., „Diderots Versuch über die Malerei“ (1799), in: *Sämtliche Werke* (Münchner Ausgabe), sv. 7, Mnichov: Hanser 1986, s. 520–565.
- , *Italská cesta* (1816–1817), Praha: Odeon 1982.
- , „Jednoduché napodobňovanie prírody, maniera, štýl“ (1789), in: *O prírode a umení*, Bratislava: Pravda 1982, s. 289–294.
- , *Maximen und Reflexionen*, in: *Goethes Werke* (Hamburger Ausgabe), sv. 12, Mnichov: C. H. Beck 1981, s. 365–547.
- GOLDIE, Peter – Elizabeth SCHELLEKENS, *Who’s Afraid of Conceptual Art?*, Londýn: Routledge 2010.
- GOMBRICH, Ernst, „The Father of Art History‘. On the Influence of Hegel“ (1977), in: Peter ABBS (ed.), *The Symbolic Order. A Contemporary Reader on the Arts Debate*, Barcombe, UK: Falmer



1989, s. 84–99.

GOODIN, Robert E. – Philip PETTIT – Thomas POGGE, „Introduction“, in: *Companion*, s. xvi–xx.

——— (eds.), *A Companion to Contemporary Political Philosophy*, sv. 1, 2. vyd., Malden, MA: Blackwell 2007.

GRAHAM, Gordon, „Expressivism. Croce and Collingwood“, in: Berys GAUT – Dominic MCIVER LOPES (eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Londýn: Routledge 2001, s. 119–131.

GREENWOOD, John D., „Social Facts, Social Groups and Social Explanation“, *Noûs*, roč. 37, 2003, č. 1, s. 93–112.

GROYS, Boris, „The Logic of Equal Aesthetic Rights“, in: *Art Power*, Cambridge, MA: MIT Press 2008, s. 13–22.

GUYER, Paul, „The Symbols of Freedom in Kant’s Aesthetics“, in: *Values of Beauty. Historical Essays in Aesthetics*, Cambridge: Cambridge University Press 2005, s. 222–241.

HABERMAS, Jürgen, „Einleitung zur Neuausgabe. Einige Schwierigkeiten beim Versuch, Theorie und Praxis zu vermitteln“ (1971), in: *Theorie und Praxis*, s. 9–47.

———, „Die klassische Lehre von der Politik in ihrem Verhältnis zur Sozialphilosophie“, in: *Theorie und Praxis*, s. 48–88.

———, „Moderna – nedokončený projekt“ (1988), in: Egon GÁL – Miroslav MARCELLI (eds.), *Za zrkadlom moderny. Filozofia posledného dvadsaťročia*, Bratislava: Archa 1991, s. 299–318.

———, *Strukturní přeměna veřejnosti* (1962), Praha: Filosofia 2000.

———, *Theorie und Praxis. Sozialphilosophische Studien* (1963), Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1978.

HARDIMON, Michael O., „The Concept of Reconciliation“, in: *Hegel’s Social Philosophy. The Project of Reconciliation*, Cambridge: Cambridge University Press 1994, s. 84–123.

HAUSMAN, Carl, „Aaron Ridley’s Defense of Collingwood Pursued“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 55, 1997, č. 3, s. 391–393.

- HEGEL, G. W. F., *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften III* (1830), in: HEGEL-INSTITUT, *Werke*, s. 1–738.
- , *Estetika* (1835), 2 sv., Praha: Odeon 1966.
- , *Fenomenologie ducha* (1807), Praha: NČSAV 1960.
- , *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie III* (1836), in: HEGEL-INSTITUT, *Werke*, s. 1–797.
- , *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* (1837), in: HEGEL-INSTITUT, *Werke*, s. 1–836.
- , *Základy filosofie práva* (1821), Praha: Academia 1992.
- HEGEL-INSTITUT (ed.), *Werke*, CD-ROM, Berlín: Talpa 2000.
- HENRICH, Dieter, „Historische Voraussetzungen von Hegels System“, in: *Hegel im Kontext*, 4., uprav. vyd., Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1971, s. 41–72.
- , „The Moral Image of the World“, in: *Aesthetic Judgment and the Moral Image of the World. Studies in Kant*, Stanford, CA: Stanford University Press 1992, s. 3–28.
- , „Základní struktura filosofie moderní doby“ (1969), in *Základní struktura moderní doby*, Praha: OIKOYMENH 2009, s. 7–40.
- HERDER, Johann G., *Kalligona* (1800), Bratislava: Tatran 1987.
- HLOBIL, Tomáš, *Jazyk, poezie a teorie nápodoby. Příspěvek k dějinám britské a německé estetiky 18. století*, Olomouc: Univerzita Palackého 2001.
- HOBBS, Thomas, *Leviathan aneb látka, forma a moc státu církevního a politického* (1651), Praha: OIKOYMENH 2009.
- , *On the Citizen* (1642), Cambridge: Cambridge University Press 1998.
- HONNETH, Axel, „Between Hermeneutics and Hegelianism“, in: SMITH, *Reading McDowell*, s. 246–265.

- , *Kampf um Anerkennung. Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1994.
- , „Patologie sociálního. Tradice a aktuálnost sociální filosofie“ (1994), in: *Sociální filosofie a postmoderní etika*, Praha: Filosofia 1996, s. 27–89.
- – Martin JAY (ed.), *Reification. A New Look at an Old Idea*, Oxford: Oxford University Press 2008.
- HOPKINS, Robert, „Speaking Through Silence. Conceptual Art and Conversational Implicature“, in: Peter GOLDIE – Elizabeth SCHELLEKENS (eds.), *Philosophy and Conceptual Art*, Oxford: Oxford University Press 2007, s. 51–67.
- HORKHEIMER, Max, „Die gegenwärtige Lage der Sozialphilosophie und die Aufgaben eines Instituts für Sozialforschung“ (1931), in: *Gesammelte Schriften*, sv. 3, *Schriften 1931–1936*, Frankfurt n. M.: Fischer 1988, s. 20–35.
- HOSPERS, John, „The Croce-Collingwood Theory of Art“, *Philosophy*, roč. 31, 1956, č. 119, s. 291–308.
- HRUBEC, Marek, *Od zneuznání ke spravedlnosti. Kritická teorie globální společnosti a politiky*, Praha: Filosofia 2011.
- HULLOT-KENTOR, Robert, „Introduction to Adorno's ‚The Idea of Natural-History‘“, in: *Things beyond Resemblance. Collected Essays on Theodor W. Adorno*, New York: Columbia University Press 2006, s. 234–251.
- JAMES, Wendy, „A Fieldworker's Philosopher. Perspectives from Anthropology“, in: COLLINGWOOD, *Philosophy of Enchantment*, s. lvi–xcii.
- JAMESON, Fredric, „The Dialectic of Utopia and Ideology“, in: *The Political Unconscious*, Ithaca, NY: Cornell University Press 1981, s. 266–277.
- JAY, Martin, *The Dialectical Imagination. A History of the Frankfurt School and the Institute of Social*

- Research 1923–1950*, Londýn: Heinemann 1973.
- KANT, Immanuel, *Kritika čistého rozumu* (1781), Praha: OIKOYMENH 2001.
- , *Kritika praktického rozumu* (1788), Praha: Svoboda 1996.
- , *Kritika soudnosti* (1790), Praha: Odeon 1975.
- , *Úvod ke Kritice soudnosti. První verze*, Praha: OIKOYMENH 2011.
- KARÁSEK, Jindřich, *Kantova analogie estetické zkušenosti. Systematická a argumentačně analytická studie ke Kantově estetice*. Praha: Filosofia 2004.
- KELEMAN, János, „Art’s Struggle for Freedom. Lukács, the Literary Historian“, in: Michael J. THOMPSON (ed.), *Georg Lukács Reconsidered. Critical Essays in Politics, Philosophy and Aesthetics*, Londýn: Continuum 2011, s. 110–127.
- KEMP, Gary, „The Croce-Collingwood Theory as Theory“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 61, 2003, č. 2, s. 171–193.
- KOSUTH, Joseph, „Art after Philosophy“ (1969), in: Charles HARRISON – Paul WOOD (eds.), *Art in Theory 1900–2000*, Oxford: Blackwell 2003, s. 852–861.
- KULENKAMPFF, Jens, „Über Kants Bestimmung des Gehalts der Kunst“, *Zeitschrift für philosophische Forschung*, roč. 33, 1979, č. 1, s. 62–74.
- LAMARQUE, Peter, „Kognitivní hodnoty v umění“ (2006), in: ZHRÁDKA, *Estetika na přelomu milénia*, s. 147–162.
- LARMORE, Charles, „Moral Knowledge“, in: *The Morals of Modernity*, Cambridge: Cambridge University Press 1996, s. 89–117.
- LEWITT, Sol, „Paragraphs on Conceptual Art“ (1967), in: ALBERRO – STIMSON, *Conceptual Art*, s. 12–17.
- , „Sentences on Conceptual Art“ (1969), in: ALBERRO – STIMSON, *Conceptual Art*, s. 106–109.

- LIVINGSTON, Paisley, *Art and Intention. A Philosophical Study*, Oxford: Oxford University Press 2005.
- LOOCK, Reinhard, „Versöhnung. II. Philosophie“, in: GABRIEL – GRUENDER – RITTER, *Historisches Wörterbuch*, s. 47 229–47 247 (sv. 11, s. 898–904).
- LUKÁCS, Georg, *Teorie románu. Dějinně filosofický pokus o formách velké epiky* (1916), in: *Metafyzika tragédie*, Praha: Československý spisovatel 1967, s. 95–187.
- , *Werke*, sv. 2, *Frühschriften II. Geschichte und Klassenbewußtsein* (1923), 2. vyd., Darmstadt: Luchterhand 1977.
- LUKÁCS, György, „Zvláštní jako estetická kategorie“ (1957), in: *Umění jako sebepoznání lidstva*, Praha: Odeon 1976, s. 275–305.
- LUMSDEN, Simon, „Habit, *Sittlichkeit* and Second Nature“, *Critical Horizons*, roč. 13, 2012, č. 2, s. 220–243.
- MACKIE, J. L., *Ethics. Inventing Right and Wrong*, Harmondsworth, UK: Penguin 1977.
- MACHEREY, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paříž: Maspero 1974, s. 134–156.
- MARCUSE, Herbert, „O afirmativním charakteru kultury“ (1937), *Divadlo*, 1968, č. 3, s. 46–55; č. 4, s. 47–57.
- MARX, Karel – Bedřich ENGELS, *Německá ideologie* (1846), in: *Spisy*, sv. 3, Praha: SNPL 1962.
- MARX, Karl, *Ekonomicko-filosofické rukopisy z roku 1844*, Praha: SNPL 1961.
- MCDOWELL, John, „Aesthetic Value, Objectivity, and the Fabric of the World“ (1983), in *Mind, Value, and Reality*, s. 112–130.
- , *Mind and World*, 2. vyd., Cambridge, MA: Harvard University Press 1996.
- , *Mind, Value, and Reality*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1998.
- , „On Pippin’s Postscript“, *European Journal of Philosophy*, roč. 15, 2007, č. 3, s. 395–410.
- , „Responses“, in: Marcus WILLASCHEK (ed.), *John McDowell. Reason and Nature*, Münster:

- LIT 1999, s. 91–114.
- , „Responses“, in: SMITH, *Reading McDowell*, s. 269–305.
- , „Two Sorts of Naturalism“ (1996), in: *Mind, Value, and Reality*, s. 167–197.
- , „Values and Secondary Qualities“ (1985), in: *Mind, Value, and Reality*, s. 131–151.
- , „Wittgensteinian ‚Quietism‘“, *Common Knowledge*, roč. 15, 2009, č. 3, s. 365–372.
- MENKE, Christoph, *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1991.
- MILLER, Alexander, *An Introduction to Contemporary Metaethics*, Cambridge: Polity 2003.
- MONTAIGNE, Michel de, „O zvyku a že není záhodno měnit vžitý zákon“, in: *Eseje* (1580), Praha: Odeon 1966, s. 302–317.
- MOORE, A. W., „Is the Feeling of Unity That Kant Identifies in His Third *Critique* a Type of Inexpressible Knowledge?“, *Philosophy*, roč. 82, 2007, č. 3, s. 475–485.
- , „Williams on Ethics, Knowledge, and Reflection“, *Philosophy*, roč. 78, 2003, č. 3, s. 337–354.
- MURDOCH, Iris, *The Fire and the Sun. Why Plato Banished the Artists*, Oxford: Oxford University Press 1977.
- NEUHOUSER, Frederick, *Foundations of Hegel's Social Theory. Actualizing Freedom*, Cambridge, MA: Harvard University Press 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich, „O užitku a škodlivosti historie pro život“ (1874), in: *Nečasové úvahy*, Praha: OIKOYMENH 2005, s. 75–146.
- OSBORNE, Peter, *Anywhere or Not at All. Philosophy of Contemporary Art*, Londýn: Verso 2013.
- , „Conceptual Art and/as Philosophy“, in: John BIRD – Michael NEWMAN (eds.), *Rewriting Conceptual Art*, Londýn: Reaktion 1999, s. 47–65.
- PASCAL, Blaise, *Myšlenky. Výbor* (1669), Praha: Mladá fronta 2000.
- PETTIT, Philip, *Made with Words. Hobbes on Language, Mind, and Politics*, Princeton, NJ: Princeton

University Press 2008.

*Philosophical Topics*, roč. 34, 2006, č. 1–2, „Analytic Kantianism“.

PILLOW, Kirk, „Comment on Robert Stern’s ‚Going Beyond the Kantian Philosophy‘“, *European Journal of Philosophy*, roč. 7, 1999, č. 2, s. 270–274.

PINKARD, Terry, „Symbolic, Classical, and Romantic Art“, in: Stephen HOULGATE (ed.), *Hegel and the Arts*, Evanston, IL: Northwestern University Press 2007, s. 3–28.

PIPER, Adrian, „A Defense of the ‚Conceptual‘ Process in Art“ (1967), in: ALBERRO – STIMSON, *Conceptual Art*, s. 36–39.

———, „Intuition and Concrete Particularity in Kant’s Transcendental Aesthetic“, in: Francis HALSALL – Julia A. JANSEN – Tony O’CONNOR (eds.), *Rediscovering Aesthetics. Transdisciplinary Voices from Art History, Philosophy, and Art Practice*, Stanford: Stanford University Press 2009, s. 193–209.

———, „The Logic of Modernism“ (1993), in: ALBERRO – STIMSON, *Conceptual Art*, s. 546–549.

———, „On Conceptual Art“ (1988), in: ALBERRO – STIMSON, *Conceptual Art*, s. 424–425.

PIPPIN, Robert, „The Absence of Aesthetics in Hegel’s Aesthetics“, in: Frederick BEISER (ed.), *The Cambridge Companion to Hegel and Nineteenth-Century Philosophy*, Cambridge: Cambridge University Press 2008, s. 394–418.

———, „Avoiding German Idealism. Kant, Hegel, and the Reflective Judgment Problem“, in: *Idealism as Modernism. Hegelian Variations*, Cambridge: Cambridge University Press 1997, s. 129–153.

———, *Hegel’s Practical Philosophy. Rational Agency as Ethical Life*, Cambridge: Cambridge University Press 2008.

———, „Leaving Nature Behind. Or Two Cheers for ‚Subjectivism‘“, in: SMITH, *Reading McDowell*, s. 55–75.

———, McDowell’s Germans. Response to ‚On Pippin’s Postscript‘“, *European Journal of*

- Philosophy*, roč. 15, 2007, č. 3, s. 411–434.
- , *Modernism as a Philosophical Problem*, 2. vyd., Oxford: Blackwell 1999.
- , „The Significance of Taste. Kant, Aesthetic and Reflective Judgment“, *Journal of the History of Philosophy*, roč. 34, 1996, č. 4, s. 549–569.
- , „What Was Abstract Art? (From the Point of View of Hegel)“, in: *The Persistence of Subjectivity. On the Kantian Aftermath*, Cambridge: Cambridge University Press 2005, s. 279–306.
- PITKIN, Hanna F., *The Attack of the Blob. Hannah Arendt's Concept of the Social*, Chicago: University of Chicago Press 1998.
- PODRO, Michael, *The Critical Historians of Art*, New Haven, CN: Yale University Press 1982.
- PÖGGELER, Otto, „Die neue Mythologie“, in: *Die Frage nach der Kunst. Von Hegel zu Heidegger*, Freiburg: Alber 1984, s. 39–111.
- POCHAT, Götz, *Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft*, Kolín n. R.: DuMont 1983.
- POSPISZYL, Tomáš (ed.), *Před obrazem*, Praha: OSVU 1998.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le Destin des images*, Paříž: La Fabrique 2003.
- , „Emancipovaný divák“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2009, č. 6–7, str. 126–142.
- , „Estetická revoluce a její důsledky. Konfigurace autonomie a heteronomie“, in: ZAHŘÁDKA, *Estetika na přelomu milénia*, s. 313–328.
- , *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paříž: La Fabrique 2000.
- , „Politique de la littérature“, in: *Politique de la littérature*, Paříž: Galilée 2007, s. 11–40.
- RATH, Norbert, *Zweite Natur. Konzepte einer Vermittlung von Natur und Kultur in Anthropologie und Ästhetik um 1800*, Münster: Waxmann 1996.
- REDDING, Paul, *Analytic Philosophy and the Return of Hegelian Thought*, Cambridge: Cambridge University Press 2007.
- RIDLEY, Aaron, „Collingwood's Commitments. A Reply to Hausman and Dilworth“, *Journal of*



- Aesthetics and Art Criticism*, roč. 56, 1998, č. 4, s. 396–398.
- , „Not Ideal. Collingwood’s Expression Theory“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, roč. 55, 1997, č. 3, s. 263–272.
- RICHARDS, Robert J., „Nature Is the Poetry of Mind, or How Schelling Solved Goethe’s Kantian Problems“, in: Michael FRIEDMAN – Alfred NORDMANN (eds.), *The Kantian Legacy in Nineteenth-Century Science*, Cambridge, MA: MIT Press 2006, s. 27–50.
- RITTER, Joachim, „Person und Eigentum. Zu Hegels *Grundlinien der Philosophie des Rechts* §§34 bis 81“ (1961), in: Ludwig SIEP (ed.), *G. W. F. Hegel. Grundlinien der Philosophie des Rechts*, Berlin: Akademie 2005, s. 55–72.
- ROCKMORE, Tom, *Hegel, Idealism, and Analytic Philosophy*, New Haven, CT: Yale University Press 2005.
- ROSE, Gillian, „Beginnings of the Day. Fascism and Representation“, in: Bryan CHEYETTE – Laura MARCUS (eds.), *Modernity, Culture, and „the Jew“*, Stanford, CA: Stanford University Press 1998, s. 242–256.
- , *Hegel Contra Sociology*, Londýn: Athlone 1981.
- , *Melancholy Science. An Introduction to the Thought of Theodor W. Adorno*, New York: Columbia University Press 1978.
- ROSENBLATT, Helena, *Rousseau and Geneva. From the First Discourse to the Social Contract, 1749–1762*, Cambridge: Cambridge University Press 1997.
- RÖTTGERS, Kurt, „Sozialphilosophie“, in: GABRIEL – GRUENDER – RITTER, *Historisches Wörterbuch*, s. 38 421– 38 449 (sv. 9, s. 1 217–1 227).
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Dopis d’Alembertovi* (1758), Praha: AMU – Kant 2008.
- , *Nová Heloisa* (1761), Praha: Pelcl 1912.
- , *O původu nerovnosti mezi lidmi* (1755), in: *Rozpravy*, s. 47–150.

- , *O společenské smlouvě, neboli o zásadách státního práva* (1762), in: *Rozpravy*, s. 201–277.
- , *Pygmalion* (1762), in: *Oeuvres complètes*, sv. 2, Paříž: La Pléiade 1964, s. 1 224–1 231.
- , *Rozpravy*, Praha: Svoboda 1978.
- RUTTER, Benjamin, *Hegel on the Modern Arts*, Cambridge: Cambridge University Press 2010.
- RYLE, Gilbert, *The Concept of Mind* (1949), Abingdon, UK: Routledge 2009.
- SANDKÜHLER, Hans J., „Die Geschichte, das Recht und der Staat als ‚zweite Natur‘. Zu Schellings politischer Philosophie“, *Zeitschrift für philosophische Forschung*, roč. 55, 2001, č. 2, s. 167–195.
- SAVILE, Anthony, „Imagination and Aesthetic Value“, *British Journal of Aesthetics*, roč. 46, 2006, č. 3, s. 248–258.
- , „Naturalism and the Aesthetic“, *British Journal of Aesthetics*, roč. 40, 2000, č. 1, s. 46–63.
- , „Objectivity in Kant’s Aesthetic Judgment. Eva Schaper on Kant“, *British Journal of Aesthetics*, roč. 21, 1981, č. 4, s. 364–369.
- SEARLE, John, *The Construction of Social Reality*, New York: Free Press 1995.
- , *Making the Social World. The Structure of Human Civilization*, Oxford: Oxford University Press 2010.
- SHKLAR, Judith, *Men and Citizens. A Study of Rousseau’s Social Theory*, Cambridge: Cambridge University Press 1969.
- SCHELLEKENS, Elizabeth, „Three Debates in Meta-Aesthetics“, in: Kathleen STOCK – Katherine THOMSON-JONES (eds.), *New Waves in Aesthetics*, Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan 2008, s. 170–187.
- SCHILLER, Friedrich, *Listy o estetické výchově* (1795), in: *Výbor z filozofických spisů*, s. 128–228.
- , „O naivním a sentimentálním básnictví“ (1795), in: *Výbor z filozofických spisů*, s. 229–317.
- , *Výbor z filozofických spisů*, Praha: Svoboda-Libertas 1992.
- SCHELLING, F. W. J., *Filozofia umenia*, Bratislava: Kalligram 2007.

- , „Nejstarší program systému německého idealismu“ (1797), in: Břetislav HORYNA, *Dějiny rané romantiky. Fichte, Schlegel, Novalis*, Praha: Vyšehrad 2005, s. 326–327.
- , *System des transzendentalen Idealismus* (1800), in: K. F. A. SCHELLING (ed.), *Schellings Sämtliche Werke*, sv. 3, Stuttgart: Cotta 1857, <http://www.zeno.org/Philosophie/M/Schelling,+Friedrich+Wilhelm+Joseph/System+des+transzendenten+Idealismus> (cit. 15. 8. 2011).
- , *System transcendentálního idealismu* (1800), in: *Výbor z díla. Rané spisy*, Praha: Svoboda 1990.
- , „Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur“ (1809), in: K. F. A. SCHELLING (ed.), *Schellings Sämtliche Werke*, sv. 7, Stuttgart: Cotta 1860, s. 289–329.
- SCHNEEWIND, Jerome B., *The Invention of Autonomy. A History of Modern Moral Philosophy*, Cambridge: Cambridge University Press 1998.
- SIMON, Robert L., „Social and Political Philosophy. Sorting Out the Issues“, in: *Idem* (ed.), *The Blackwell Guide to Social and Political Philosophy*, Malden, MA: Blackwell 2002, s. 1–16.
- SMITH, Nicholas H. (ed.), *Reading McDowell. On Mind and World*, Londýn: Routledge 2002.
- SØRENSEN, Bengt A., *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*, Kodaň: Munksgaard 1963.
- SPRINGBORG, Patricia, „Hobbes on Religion“, in: Tom SORELL (ed.), *The Cambridge Companion to Hobbes*, Cambridge: Cambridge University Press 1996, s. 346–380.
- STAROBINSKI, Jean, *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Paříž: Gallimard 1971.
- STEINER, Pierre – John STEWART, „From Autonomy to Heteronomy (and Back). The Enaction of Social Life“, *Phenomenology and Cognitive Science*, roč. 8, 2009, č. 4, s. 527–550.
- STRAWSON, P. F., „Morality and Perception“, in: *Skepticism and Naturalism. Some Varieties*, New York: Columbia University Press 1985, s. 31–50.
- SZIBORSKY, Lucia, „Schelling und die Münchener Akademie der Künste. Zur Rolle der Kunst im

- Staat“, in: Annemarie GETHMANN-SIEFERT – Otto PÖGGELER (eds.), *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik*, Bonn: Bouvier 1986, s. 39–43.
- TESTA, Italo, „Criticism from within Nature. The Dialectic between First and Second Nature from McDowell to Adorno“, *Philosophy and Social Criticism*, roč. 33, 2007, č. 4, s. 473–497.
- TROCKIJ, Lev, *Litěratúra i rěvoljucija* (1923), Moskva: Politizdat 1991.
- THOMAS, Laurence, „Introduction. Virtuous Disagreements in Social Philosophy“, in: *Idem* (ed.), *Contemporary Debates in Social Philosophy*, Malden, MA: Blackwell 2008, s. 1–16.
- TURNER, Stephen P., *Explaining the Normative*, Cambridge: Polity 2010.
- WALZER, Michael, *Interpretace a sociální kritika* (1987), Praha: Filosofia 2000.
- , „Praxe sociální kritiky“, in: *Interpretace a sociální kritika*, s. 41–72.
- , „Prorok jako sociální kritik“, in: *Interpretace a sociální kritika*, s. 73–96.
- WEBER, Max, *Metodologie, sociologie a politika*, Praha: OIKOYMENH 2009.
- , „Věda jako povolání“ (1919), in: *Metodologie, sociologie a politika*, s. 108–132.
- , „Základní sociologické pojmy“ (1921), in: *Metodologie, sociologie a politika*, s. 133–168.
- WELLMER, Albrecht, „Warheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität“, in: *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1985, s. 9–47.
- WIGGINS, David, *Needs, Values, Truth. Essays in the Philosophy of Value*, Oxford: Oxford University Press 1998.
- , „A Sensible Subjectivism?“ (1987), in: *Needs, Values, Truth*, s. 185–214.
- , „Truth, Invention and the Meaning of Life“ (1976), in: *Needs, Values, Truth*, s. 87–137.
- WILLIAMS, Bernard, *Ethics and the Limits of Philosophy*, 2., rozšíř. vyd., Londýn: Fontana 1993.
- , „Wittgenstein and Idealism“, in: *Moral Luck. Philosophical Papers 1973–1980*, Cambridge: Cambridge University Press 1981, s. 144–163.
- WINCKELMANN, Johann J., *Dějiny umění starověku. Stati*, Praha: Odeon 1986.

- , „Myšlenky o napodobování řeckých děl v malířství a sochařství“ (1755), in: *Dějiny umění starověku*, s. 265–283.
- , „O alegorii vůbec“ (1766), in: *Dějiny umění starověku*, s. 359–375.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Filosofická zkoumání* (1953), Praha: Filosofický ústav AV ČR 1993.
- WOLLHEIM, Richard, *Art and Its Objects*, 2. vyd., Cambridge: Cambridge University Press 1980.
- , „Minimal Art“ (1965), in: Gregory BATTCOCK (ed.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, Berkeley: University of California Press 1995, s. 387–399.
- ZAHRÁDKA, Pavel (ed.), *Estetika na přelomu milénia. Vybrané problémy současné estetiky*, Brno: Barrister & Principal 2010.
- ZUIDERVAART, Lambert, „‘Aesthetic Ideas’ and the Role of Art in Kant’s Ethical Hermeneutics“, in: Paul GUYER (ed.), *Kant’s Critique of the Power of Judgment. Critical Essays*, Lanham, ML: Rowman & Littlefield 2003, s. 199–208.

## **Resumé**

V jakém smyslu je možné mluvit o umění jako o zdroji sociálního poznání? V této práci kritizuji pozici, podle které umění získává svou sociálně-kognitivní relevanci skrze svůj bytostný vztah k normativní vizi společnosti jako smířené druhé přírody: umění buď přináší vhled do povahy sociální reality jakožto takové druhé přírody, nebo nám naopak dává pocítit její nesmířenost a je příslibem jejího smíření. Věnuji se dvěma interpretačním liniím vycházejícím z odkazu německé klasické filozofie, které tuto pozici zastávají: frankfurtské kritické teorii a analytickému kantovskému revizionismu. Jejich představitelé vnímají, ať už implicitně či explicitně, umění jako nástroj zakouzlení a afirmace, který může nanejvýš svůj afirmativní charakter potlačovat ve jménu budoucího smíření. Proti tomuto pojetí stavím chápání uměleckého modernismu jako projevu estetiky odkouzlení, která vnímá umění jako nástroj vytvoření specifické kognitivní distance vůči sociální druhé přírodě bez potřeby vize smíření.

## **Summary**

In what sense can one speak of art as a source of insight into the social? In my thesis I focus on criticizing a position that explains art's social-cognitive potential in terms of its purported intrinsic adherence to a normative view of society as a reconciled second nature: Art either offers insight into the nature of social reality as such a second nature or it makes us feel its unreconciled condition and becomes a promise of reconciliation. I identify two traditions of art interpretation holding this position, which both have their intellectual roots in early German Idealism: the Frankfurt Critical Theory and analytic Kantian Revisionism. In the writings of their adherents art is – implicitly or explicitly – understood essentially as a means of enchantment and affirmation that can at most suppress its affirmative character in the name of future reconciliation. Against this conception I develop an understanding of artistic modernism as belonging to an aesthetics of disenchantment, which takes art to

be a way of establishing a specific cognitive distance from the social second nature without evoking reconciliation.