

Oponentský posudek na dizertační práci Jakuba Stejskala

Druhá příroda. *Příspěvek k sociální filozofii umění*

Výchozí problém je stanoven následovně. Umění přináší určité poznání společnosti (Ranciere, Groys a další). Jak toto poznání charakterizovat, omezíme-li se na modernistické umění? Autor se věnuje dvěma interpretačním liniím: frankfurtské kritické teorii, vyjádřené především v Adornově *Estetické teorii*, a současnému analytickému kantianismu (spojnicí je společný zdroj, jímž je německá klasická filosofie). Nastává upřesnění záměru. V obou těchto liniích ožívá termín „druhá příroda“, který se rozehrává v koncepci umění jako „domestikace subjektu ve společenské druhé přírodě“ (s. 10). Cílem práce je ukázat limity této koncepce v souvislosti s vizuálním uměním modernismu a generovat pojem modernistického umění bez smíření. Toto pojetí má pak být pozadím pro docenění vizuálního umění od šedesátých let dále. Autor zastává následující tezi (s. 11): z kantovské estetiky lze vyvodit, že estetická normativita je autonomní, ale nevyplývá z ní nutně, že umění bude v sociální izolaci, nebo bude konformní či neguje svou autonomii. (Není zde jasné, jak se z jednoho myšlenkového zdroje dají vyvodit tak rozdílné závěry, autonomie umění i její opak).

Sociální realita se pojímá na základě normativních teorií (Weber, Durkheim) jako normativní realita: „lidské fungování ve světě je regulováno sítí sociálních norem od jazyka po právní systém“ (s. 29). Autor sociálním poznáním rozumí reflexi normativní povahy sociální reality jako takové (s. 30). Tato koncepce se opírá také o současnou kritickou teorii v širším slova smyslu (M. Walzer implicitně pojímá sociální jako rejstřík norem, s. 30). Snad by bylo na místě zúžit téma, jež by mohlo znít např. tak, že sociální poznání přinášené modernistickým uměním se bude chápat jako reflexe estetické normativity, jež je součástí sociální. Nebo se poznávací funkce umění týká také dalších typů normativit? Na s. 31 se de facto opakuje vymezení tématu, které čtenář objevil již v úvodu. Pokud autor pojímá sociální jako rejstřík normativit, pak by bylo ku prospěchu věci, kdyby poukázal na jejich základní typy (např. u Habermase nebo Honnetha) a stanovil si, zda v modernistickém umění přichází poznání všech těchto typů nebo jen některých.

Normativní vymezení sociální je samozřejmě legitimní, ale Adorno a první generace kritické teorie (jedna ze sledovaných interpretačních linií) mají jiné chápání společnosti (ve společnosti působí faktory, které nejsou normativní, především nevědomé materiální síly, ať objektivní nebo subjektivní, jež jsou navázané na vnější nebo vnitřní přírodu. Předpokládám, že normativitou se nemyslí apriori každá instance společenské reality).

Část s názvem „Sociální poznání a druhá příroda“ nastoluje otázku, zda nemůže mít pravdu teze, že pojímat sociální jako rejstříky normativity vede k destrukci sociální reality samé (sociální není nakonec nic než soubor psychologických stavů). Představují se pak teorie, podle nichž normativita není pouze psychologický stav, nýbrž tvoří intersubjektivně existující realitu nazvanou druhá příroda. Prostřednictvím Bernarda Williamse autor dokazuje, že normativita nebo aspoň její předpoklady (jazyk) představují druhou přirozenost získanou enkulturací (s. 39). McDowell pak pojímá druhou přírodu jako rámec, doněhož je zasazena naše zkušenost se světem. Tento rámec chápe jako danou kulturu. McDowell se odvolává na mladého Marxe: člověk produkuje podle zákonů krásy, jež tvoří druhou přírodu,

nepřevoditelnou na přírodu první nebo na užitečnost. Autor správně zdůrazňuje motiv přehlédnutý McDowellem, totiž nesamozřejmost druhé přírody a lidské kreativity. Marx ji pojímá v jejím stavu ohrožení a teprve budoucího uskutečnění. Poznámka: v druhé přírodě by se dal nalézt jeden z hlavních diferenčních znaků člověka. Jak známo, současná filosofie má velké obtíže stanovit dělicí čáru mezi člověkem a zvířetem. Pojem druhá přirozenost by se mohl zakomponovat do této diskuse, v níž se redefinuje sám pojem lidství.

Autor načrtává pojem normativity, který má blízko k tradici první generace kritické teorie a obecně k historickému materialismu v dobrém slova smyslu (třebaže první generace KT, ani tradiční historický materialismus nepoužívá pojmu normativita). Společenská kritika má vycházet z nesouladu mezi normativně-kognitivními dispozicemi (druhou přírodou) a danou sociální realitou.

Druhá část „Druhá příroda a filozofie umění“ představuje záslužné zkoumání dějin pojmu druhé přírody, pokud vím v českém myšlení dosud neuskutečněné. V kapitole o Rousseauovi se mluví o tom, že v estetickém prožitku se má projevat zakotvenost individua v druhé přírodě (s.73). Rousseauova kritika umění jako reprezentace a jeho požadavek veřejné slavnosti jako spontánní manifestace obecné vůle se klade výstižně jako počátek moderní sociální filozofie umění. Rousseau totiž nastoluje problém, zda umění může získat distanci vůči sociální realitě a být prostředkem jejího kritického poznání (s.80n).

Nalezneme zde důkladný rozbor Kantovy teorie umění z jeho *Kritikysoudnosti*. Druhou přírodou se rozumí výtvořivost obrazotvornosti, tj. „umné ztvárnění smyslového materiálu, který dodává první příroda“ (s. 90). Kantova teorie umění (zvláště jeho pojem vkusu jako prostředku vytvoření sociální koheze) je tu představena jako možná odpověď na problém formulovaný Rousseauem. U Hegela autor vyzvedává interpretu opomíjený motiv druhé přírody jako klíče k rekonstrukci jeho sociální filosofie. Facit: umění dle Hegela patří do sféry absolutního ducha a není spojeno s kritickou distancí vůči společenské substanci, neboť je prostředkem jejího sebe-poznání .

Třetí část „Filozofický estetismus, kantovský revizionismus, estetický modernismus“ poskytuje zevrubný přehled současných diskusí ve filosofii umění spjatých s pojmem druhé přírody. Poznámka k úvaze na s. 130: jestliže „naturalistická pozice“ reinterpretuje Kantův nadsmyslový substrát jako sociální podloží našeho jednání, není jasné, jakým způsobem může sociálně generovat ekvivalent tohoto „nadsmyslového substrátu“.

Jakub Stejskal inovativně vytýká rozhodující rozdíl mezi Lukácsem a Hegelem v otázce hodnocení moderního světa a tím i druhé přírody (Lukács: roztříštěnost a pouhé odcizené konvence; Hegel: mravní substance, kterou lze poznat a ztotožnit se s ní). Straní ale Lukács předmoderním společnostem, v nichž vládla sociální soudržnost, jak se tvrdí na s. 139? Konstatování, že předmoderní společnosti vykazovaly sociální kohezi a že moderní společnost tuto kohezi ztratila, nemusí být projevem přitakání předmoderním společnostem. Obdobná myšlenka u Marxe neznamená, že Marx je laudator temporis acti. Vysvětlení podává poznámka č. 74. Nicméně by pro lepší orientaci stálo za to více zdůraznit, že se mluví o Lukácsovi z fáze *Teorierománu* (o „předmarxistickém Lukácsovi se mluví až ke konci této pasáže). Na tomto místě i jinde by bylo vhodné doplnit koncepci marxistického Lukáče. Adorno a první generace kritické teorie totiž čerpá nejen z předmarxistického Lukáče, ale také a především z Lukáčsových *Dějin a třídního vědomí*. Působí to poněkud arbitráně. Proč se autor vyrovnává s pozicí, kterou Lukács sám překonal? Viz také Lukáčsovu knihu

Umění jako sebepoznání lidstva, zde opomenutou, jež je blízko k Hegelově koncepci umění, byť na marxistických základech.

Marxistická kritika kultury se vydává za schematickou, ale není to proto, že se toto pojetí chápe pouze tak, že podle něj kultura „kryje bezúčinnost kapitalistického vykořisťování práce“ nebo že nabízí imaginární řešení sociálních konfliktů? Adorno v citátu v pozn. č. 87 pouze ukazuje sepětí mezi formou uměleckých děl a stavem sociálna. Jak známo už Marx odmítá vyvozovat estetický účinek umění bezprostředně ze společenské struktury, v němž toto umění vzniklo a západní marxismus nepojímá umění jako odraz nebo jako pouhou ideologii. Vzpomeňme např. na díla britských marxistických teoretiků kultury, jako je R. Williams a T. Eagleton, ale také na samotného Lukácse, Benjamina a další. Tato zúžující definice marxistického přístupu může být hlavní příčinou toho, že autor si k němu uzavírá cestu, i když právě v dílech západního marxismu nalezneme rozvinutou teorii vztahu mezi uměním a sociálnem.

Rozhodujícím tématem je pojem smíření u Adorna. Jak autor říká, nesmířenost umění je zajištěním kritické distance. Smíření má u Adorna ráz nutné nenaplněnosti v daném sociálnu, ale zároveň platí, že bez perspektivy smíření by se podle Adorna umění zbavilo své autonomie a integrovalo by se do normativity vládnoucí ve společenské realitě. Adorno koncipuje smíření jako nenásilný vztah mezi subjektem a objektem nebo také jako nenásilný vztah mezi druhou a první přírodou. Autor však nedoceňuje, že perspektiva smíření není u Adorna nebo Benjamina pouze estetická kategorie, nýbrž je to u nich ve svém výchozím významu kategorie politická. Vyjadřuje určitý obecný politický postoj, který by se dnešní terminologií mohl charakterizovat jako přesvědčení, že v principu je možný jiný svět, než je svět kapitalistické instrumentální racionality. Hodnocení perspektivy smíření se odvíjí od toho, zda připouštíme možnost alternativního socio-ekonomického uspořádání, nebo se nám tato možnost jeví jako nezodpovědný romantismus či projev nostalgie.

Námítka vůči Adornovi zní, že Adorno činí z estetické racionality *contradictio in adjecto* a že perspektiva smíření znamená opětovné zakouzlení světa (s.158) nebo že má co do činění s „magickým vztahem ke světu“ (s.151). Na s. 152 se pak perspektiva smíření pojímá jako romantický pojem. (Je to opravdu názor J. Habermase?) Následují kapitoly (VIII.2.,3.,4.), které představují tři kritiky, ale není zřejmé, zda jsou to kritiky Adornovy koncepce modernistického umění nebo modernistického umění jako takového. Říká se tu, že estetická autonomie je umělci chápána jako falešný příslib smíření a proto je třeba tuto autonomii zrušit. Ale to Adorno nepožaduje, jak autor ukazuje ve své práci výše. Vyjasnění je až na konci celého expoé na s. 160.

Shrnuje se zde kritika Adornovy koncepce. Jakub Stejskal vychází z předpokladu, že Adorno klade rovnítko mezi odkouzlení a nivelizující instrumentální racionalitu. Z toho by plynulo, že neinstrumentální racionalita (základ autonomie umění) se rovná zakouzlení. Adorno však odkouzlení chápe diferencovaněji (viz *Dialektika osvícenství*). Sama instrumentální racionalita se stává iracionální a napodobuje mýtus, tj. je svým způsobem také zakouzlená. Odkouzlení jde ruku v ruce s opětovným zakouzlením už na rovině instrumentální racionality (na to nepřímou ukazuje sám autor na s.173: realita sociálních konvencí se jeví jako přírodní danost a obnovuje se tak mýtus). Dále se postupuje tak, že zakouzlení modernistického umění se ztotožní s pojmem smíření. Jak jsem napsal výše, smíření u Adorna přes své náboženské konotace představuje politickou kategorii, a není to magie nebo zakouzlení. Z těchto důvodů

mám za to, že předložená kritika Adorna není přesvědčivá. Ostatně na s. 172 sám autor dokazuje, že aspoň v jednom spise Adorno nechápe smíření jako zpětné zakouzlení.

Jakub Stejskal je ve své koncepci modernismu bez smíření motivován tím, že podle jeho výkladu perspektiva smíření vyvolává jakýsi autodestruktivní efekt umění: umění ji nemůže naplnit a zároveň ji musí popírat, aby svědčilo o nesmířenosti společnosti. Pojem smíření tak představuje past, z níž se umění může vymanit pouze tehdy, když pojem smíření opustí (viz s. 177). Na s. 178 se pak píše, že modernistické umění má místo smíření usilovat o strategii vrhání světla na šifru sociálna, druhé přírody, která osvobozuje i svazuje...

Rozhodující otázkou je, jak pochopíme Adornovo pojetí smíření. Adorno jej nepojímá jako obsahově vymezený budoucí stav společnosti (jeho obsahová definice může být pouhou projekcí současných ideologicky podmíněných přání). Chápe jej podobně jako později Derrida, který v *Marxovýchpřízracích* mluví o mesianismu bez Mesiáše. Je to podmínka toho, aby se neuzavřel horizont našeho světa. Má narušovat proces jeho uzavírání a každou společnost, která pokládá svůj přítomný stav za jediný možný. Strategie vrhání světla může být smysluplná tehdy, když je spjata s otevíráním horizontu daného světa a tedy s perspektivou jiného světa, kterou Adorno označuje jako smíření a Derrida jako absolutní spravedlnost vůči singularitě. Bez této otevřenosti by nebyl důvod vytvářet vůbec nějakou strategii, protože sociálno by se jevilo jako přírodní nutnost. Druhá příroda by se proměnila v první přírodu.

Práci doporučuji k obhajobě.

V Praze 21.12. 2013

Mgr. Michael Hauser, Ph.D.