

RESUMÉ

Aesthetics – poetics – art

This study explores a disposition of aesthetics and its relation with the work of art, mainly the literary one. The author raises the question whether an aesthetical function is the only one, which determines the quality of the artwork, or not. Taking an example of thinking of J. P. Sartre and others, the study shows how much this reductive perception limits an existential understanding of a range of art experience, an experience of contact with artwork. It becomes apparent that specific character of artwork is formed by the aesthetical part as well as by poetical part, which gives concrete shape to the artwork and emphasizes artistic intention itself. This critique of single-minded perception of artwork and its replacing by wider one could lead to separation of structural literary theory as a system of artistic standards from poetical and aesthetical qualities of artwork, which wouldn't be subordinate to semiotic theory. A shift from Saussure-esque concept of artwork as a linguistic sign towards the functional, anthropological concept of art could be a result, too.

Keywords: artificiality of art, aesthetics, poetics, kitsch

prof. PhDr. Aleš Haman, DrSc.
Praha

ESTETIKA – POETIKA – UMĚNÍ

ALEŠ HAMAN

Existuje dlouhá řada teoretických prací, které se zabývají problematikou estetická ve vztahu k umění a literatuře. Píše se v nich o povaze uměleckého estetická. K nejznámějším patří práce Jana Mukařovského věnovaná estetické funkci (Mukařovský 1936). Mukařovský zde vychází z celkem známého strukturalistického pojetí dominantní estetické funkce jako zdroje působnosti umění, jehož smyslem je vzbuzovat ve vnímání pocit libosti – jednoduše řečeno cílem umění je líbit se, to znamená probouzet ve vnímání pocit zalíbení – mohlo by to snad znamenat, že „líbit se“ je hlavním cílem umění? V praxi to však neodpovídá faktům. Zkušenost ukazuje, že se můžeme setkat s uměleckými díly, která mohou vzbuzovat v divácích nelibost – vzpomeňme například na drastické obrazy Goyovy z doby napoleonských válek, obrazy Vereščaginovy s válečnými náměty či obrazy podobného ražení, které vzbuzují hrůzu a odpor (viz Eco 2007). Nicméně při zkoumání vztahu estetické funkce a hodnoty se nemůžeme vyhnout jiné otázce: je estetická funkce jedinou a určující složkou rozhodující o umělecké povaze díla?

Nebylo by možné vidět v estetické složce jen jednu z možností, jak uchopit umělecké dílo v jeho celistvosti? Estetická složka díla totiž staví do popředí jen jeden jeho aspekt – jeho stránku receptivní, tj. hledisko vnímatele (řecké *aisthanomai* znamená vnímám); tím prvním vnímatelem může být i sám tvůrce díla. Stranou však zůstává složka produktivní, kreativní, složka tvořivá směřující k utváření díla, neboli složka poetická.

Roman Jakobson nikoli náhodou hovoří o poetické funkci díla, kterou chápe ve smyslu funkce básnické: „Už jsem se zmínil, že labilní a časově podmíněný je obsah pojmu poezie, ale poetická funkce, básnickost je, jak zdůraznili ‚formalisté‘, prvkem *sui generis*, prvkem, který nelze mechanicky redukovat na prvky jiné. Tento prvek lze odhalit a osamostatnit, jako jsou odhaleny a osamostatněny tvárné prostředky třeba v kubistických obrazech – to je však zvláštní případ, případ, který z hlediska dialektiky umění má své *raison d’être*, ale přece je případ speciální. Většinou je básnickost pouhou součástí složité struktury, ale součástí, která nutně přetvořuje ostatní prvky a spoluurčuje povahu celku [...] Nabývá-li v slovesném díle básnickost, poetická funkce, významu směřovacího, mluvíme o jeho poezii. / Ale v čem se projevuje básnickost? V tom, že slovo je pocíťováno jako slovo, a nikoli jako pouhý reprezentant pojmenovaného předmětu nebo [ani – A. H.] jako výbuch emoce [...] Proč je toho všeho zapotřebí? Proč je zapotřebí zdůrazňovat, že znak nesplyvá s předmětem? – Proto, že vedle bezprostředního povědomí totožnosti mezi znakem a předmětem (A je A1) je nutné bezprostřední povědomí nedostatku totožnosti (A není A1), neboť bez protimluvy není pohybu pojmů, není po-

hybu znaků, vztah mezi pojmem a znakem se automatizuje, zastavuje se dění, povědomí reality odumírá“ (Jakobson 1995: 31–32). Jakobsonova charakteristika básnickosti je poplatná strukturalistickému teoretickému stanovisku, ovšem trvale platné zůstává Jakobsonovo přesvědčení o deautomatizující (ozvlášťující) funkci poetičnosti, která projev básnický (poeticky) aktualizuje, a vyděluje jej tak ze sféry běžné řečové komunikace – a nejen komunikace řečové, nýbrž komunikace vůbec.

Přistoupíme-li na myšlenku, že poetičnost je nezbytnou součástí uměleckého projevu netýkající se jen jeho řečové povahy, která ho tvořivě aktualizuje, a vytváří tak předpoklady, abychom projev chápali jako umělecký, pak ovšem postrádáme nutně tu složku, která zakládá vlastní povahu díla, bez níž nelze o něm hovořit jako o díle uměleckém. Je to složka estetická, která v dialektickém spojení s poetičností utváří specifickou povahu výtvaru jakožto uměleckého díla. Estetično samé, bez své složky poetické, není s to založit dialektiku uměleckého výtvaru, bez níž dílo pozbývá specifické působnosti – uměleckého účinku. Poetičnost (tvarovost) dodává dílu tvořivě ozvlášťující artistní dynamiku, vymaňující je z praktického řemeslného stereotypu, rutiny, respektive z tlaku věcné, sociální či komerční praxe a přitom je uvolňující z područí rituální a pragmatické závislosti; estetičnost osvobozující dílo z panství všední užitečnosti a praktické účelovosti pak je zdrojem atraktivní (přitažlivé) či averzivní (odpudivé) smyslové a citové působnosti jeho tvaru.

V souvislosti s řečeným vzniká jedna zásadní otázka – jak dochází k dialektickému sjednocení poetické a estetické složky díla, bez něhož se nedá hovořit o umění? Odpověď můžeme nalézt v článku Paula Crowthera „Kulturní vyloučení, normativita a definice umění“ (Crowther 2010). Autor v něm hovoří o umění jako „artefaktuálním zobrazení“, jako o postupu charakterizujícím umění, který navrhuje normativní strukturu, jaká je s to „osvětlit vlastní osobitou hodnotu umění“. Autor si klade otázku, „co činí artefaktuální obrazivost [...] tak efektivní ve funkčních kontextech?“ Dospívá k závěru, že tato obrazivost (v mé terminologii „poeticko-estetická dialektika“ díla) „je svébytným zdrojem moci, totiž základní estetické moci, která – jak lze rozumně předpokládat je s to posilovat víru v širší a rituální potenciál obrazu“. Tu se autor zastavuje u problematiky estetické bezzájmovosti jako klíčového prvku estetických reakcí na umění. Dovojuje, že „bezzájmovost“ se stává platným měřítkem estetična, „pokud se váže na logickou podstatu estetických reakcí, a nikoli na psychologický postoj, který údajně vyžadují“. Jako příklad uvádí architekturu, kde „forma tvořivě interpretuje, či dokonce (v případě velmi dekorativních děl) přehlušuje funkci“. V takových případech styl díla funguje jako obraz jeho funkce i doslovně jako případ této funkce. Mohli bychom to nazvat *exemplifikujícím obrazem* (tu se ve výkladu dostáváme do blízkosti koncepce amerického estetika teoretika Goodmana, který používá pojmu *exemplifikace*, aby vyjádřil zvláštnost uměleckého zobrazení).

Crowther přitom pečlivě odlišuje *duchampovské* a *warholovské* ready-mades, které považuje za jevy parazitující na „artefaktuálním zobrazování“. Odlišuje je od poetických aktivit, které nabízejí nové možnosti interpretace světa, ale zároveň připouští možnost děl, u nichž nejde o stylové inovace, tj. jejichž umělecké vlastnosti nevyčnávají natolik, „aby k sobě připoutaly trvalou estetickou pozornost“. Nakonec dospívá k názoru, že „artefakt, který exemplifikuje funkci nebo zobrazuje obsah, lze esteticky vychutnávat jako umění“. Zde bychom volili poněkud jinou definici, vycházející ze vztahu poetické a estetické složky uměleckého díla (artefaktu): tam, kde teoretik nasažuje výraz „kognitivní význam zobrazování“, by bylo možné použít označení „poetická aktivita zobrazení“, která (po vzoru avantgard) soustřeďuje vnímatelovu pozornost k tvárně aktivním, nikoli napodobivým pojetím v rámci umělecké obraznosti (představivosti), a nepřekračuje rámec její umělecké specifčnosti zaměřené na tvárnou podobu artefaktu. Ostatně autor hovoří jedním dechem o „tvůrčím rozměru obrazotvorné produkce“, jež by zavedení kognitivního aspektu implikujícího v sobě princip nápodoby nezbytně rušilo. Crowther sám zdůrazňuje právě tvůrčí povahu obrazotvornosti, kterou umělec pouze nezvznějšuje, tj. „nepřenáší představy ze své hlavy do obrazu ve fyzickém režimu“, nýbrž volí postup, který umožňuje „aby se tvůrčí prvek dále prozkoumával opracováváním média samotného“. To jsou zřetelné rysy poetické aktivity, které cestou „tvůrčího idiomu“ dávají formu tvárným fyzickým jsovcům, a určují tak podobu artefaktu.

Důležitým momentem v Crowtherově pojetí umělecké obrazotvornosti je zjištění, že mezi tím, co umělec prezentuje, a co jsme v díle schopni nalézt, dochází k dialogu či hře, jež jsou základem specifického druhu poetické a estetické empatie. Cestou pochopení poetické povahy artefaktu můžeme dospět k prožitku jeho estetické kvality. Přitom estetický rozměr není přítomný pouze ve fyzickém obrazu, ale hraje zásadní úlohu v mentální obrazivosti a v utváření jednoty subjektu (zde bychom mohli nalézt rysy Zuskova pojetí uměleckého vnímání jako cesty k sebeuvědomění subjektu: „Spojení estetické recepce (s převahou zastoupení recepce uměleckých děl) se sebereflexí naznačuje důležitou, snad nejdůležitější funkci estetické recepce: sebezpoznání jedince, společnosti i lidstva jako celku“ (Zuska 2001: 42). Naznačují to i Crowtherova slova o významu mentálního zobrazování, které „tvorí soudržné tkanivo naší osobní identity, zahrnující a spojující objektivní lokalizaci a zkušenostní minulost“. Zde se rýsují příznaky existenciálního chápání dosahu umělecké zkušenosti, zkušenosti kontaktu s uměleckým dílem. Poukazuje na to i sám teoretik, když spojuje estetický rozměr nejen s fyzickým obrazem, nýbrž i s jeho úlohou i v mentální obraznosti a v jednotě subjektu. Právě zde lze navázat na myšlenku jednoty, která má rozhodující úlohu při sjednocování poetické a estetické stránky díla v uměleckém artefaktu. Zmiňuje se o tom také autor spisu o poetičnu Mikel Dufrenne, když hovoří o tom, že univerzálnost poetična nás opravňuje chápat je jako kategorii dominu-

jící „všem kategoriím estetickým“ (Dufrenne 1963). Bez dialektické jednoty poetické tvorby (produkce) a estetického vnímání (recepce) by nemohlo vzniknout umělecké dílo jako jednota poetického záměru a estetického ztvárnění vrcholící v prožitku uměleckého díla.

Připomínají to slova klasika strukturalistické metody, Jana Mukařovského, který kdysi napsal, že umělec (tvůrce) je prvním recipientem svého díla. Jednotu umělecké produkce a recepce by nebylo možno vyjádřit přesněji. Podobně jako se umělec může recepčně vztahovat k svému výtvoru, mohl by se k umělcově výtvoru vztahovat i laik. Ten – podobně jako umělec – má možnost k artefaktu přistupovat jako tvůrce, účastnit se v představě na vzniku díla, a dospět tak k pochopení umělcova tvůrčího záměru. Samozřejmě se nemůže ztotožnit s osobou tvůrce, ale má aspoň možnost pokusit se uvědomit si, proč umělec volil ten či onen postup, a snažit se pochopit jeho záměr. Už to je cesta umožňující proniknout do (poetického) „nitra“ díla a hledat založení jeho (estetické) působnosti. Důležité je držet se stále v blízkosti fyzické podoby díla, neuchylovat se k vnějškově psychologizujícím (biografickým) domněnkám, tj. nesnažit se o „vcítění“ do „duše“ umělce, nesuplovat jeho psychologickou motivaci, nýbrž sledovat poetickou povahu díla a její estetický účinek; jen tak se můžeme vyhnout „násilí“ vykonávanému na díle, když mu „zvnějšku“ (z pozice autora) podsunujeme motivy, které nesouvisejí s poetickou fakturou díla ani s jeho esteticky hodnotovým vyústěním. To by byl případ jak ideologického, tak psychologického a sociologického výkladu díla, který by vnášel do díla esteticky interpretační rysy, jaké by je přizpůsobovaly záměrům vykladače a ponechávaly stranou rysy, jež odpovídaly jeho poetickému založení. Zde se nabízí postup, jenž by byl s to vyloučit rysy scientistního přístupu, podřizujícího dílo apriornímu teoretickému konceptu (psychologickému, sociologickému či lingvistickému) pohlízejícímu na dílo se stanoviska mimouměleckých konceptů a obracejícímu pozornost na věc samu, tj. na umělecké dílo ztvárněné prostředky odpovídajícími příslušnému druhu umění (v případě literatury je tvárným prostředím řeč – mluvený jazyk). V dosavadní odborné literatuře existuje dílo, které vyhovuje požadavkům specifického vztahu zachovávajícího zvláštnost uměleckého druhu – literatury – a jí odpovídajícímu přístupu. Je to kniha esejů francouzského existencialisty Jeana Paula Sarta nazvaná *L'Imagination*; v jejím úvodu si francouzský filozof klade dvě základní otázky: „Co to znamená psát?“ a „Proč psát?“ (Sartre 1936).

V prvně jmenovaném eseji Sartre napsal: „Básník se rázně vzdal pojetí jazyka-nástroje. Zvolil jednou provždy poetický postoj, jenž přistupuje k slovům jako k věcem, a ne jako k znakům. Zvolil jednou provždy poetický postoj, jenž chápe slova jako věci, a ne jako znaky [...]. Pro básníka je řeč strukturou vnějšího světa, [...] cítí slova jako své tělo, je obklopen verbálním tělem, jež si stěží uvědomuje a jež působí ve světě, [...] jeho zvучnost, jeho délka, jeho smyslovost mužská nebo ženská, jeho vizuální podoba mu

dodává vzhled tělesný, jenž spíše reprezentuje význam, než aby ho vyjadřoval [...]. Tak se utváří mezi slovem a věcí dvojitý vzájemný vztah magické podobnosti a významu. Tak v důsledku poetického postoje realizuje v každém slově metaforu, o nichž snil Picasso, který si přál vytvořit krabičku sirek, která by se stala najednou netopýrem, aniž by přestala být krabičkou sirek“ (ibid.: 21). Důležitá jsou zde slova „poetický postoj“, jimiž se autor hlásí k identifikaci s poetikou tvůrce.

Sartre má však jinou knihu, nazvanou *L'Imaginaire*, kterou opatřil podtitulem *Fenomenologická psychologie imaginace*. V ní rozvinul fenomenologickou teorii imaginace (představivosti), která napoví více o jeho pojetí této schopnosti, bez níž nedovedeme pochopit povahu umění. Podle Sartrova názoru vytváří imaginace podobu, tj. irrealní obraz (představu), která ve skutečnosti neexistuje a kterou Sartre nazývá „analogon“ (řecký výraz pro „nápodobu“ – zdánlivě se tak ocitáme na poli klasické teorie umění jako „imitace“ přírody). Sartre však pod pojmem analogon nerozumí „nápodobu“, nýbrž využívá dále možnosti, jakou překladateli nabízí také čeština, která místo výrazu „nápodoba“ může použít výrazu „podoba“ (podle slovníku českého jazyka „soubor charakteristických rysů“, ale i „způsob, jak je něco uspořádáno, utvářeno, tvářnost, tvář, forma“). Pojem „analogon“ můžeme tedy chápat i ve významu „tvar“.

Tak se dostáváme ke koncepci, která vyhovuje našemu pojetí „utváření“, propůjčování tvaru dílu, které usiluje o umělecké zpodobení, tj. dodání podoby výtvaru, který má odpovídat tvárnému záměru umělce. Nazvěme tento záměr záměrem tvořivým, tvůrčím, jinými slovy záměrem poetickým (z řeckého výrazu „poiesis“, pocházejícího od slovesa „poiein“ = tvořit, utvářet, dávat tvar). Poetická složka se pak jeví jako podstatná součást tvaru, jež ji staví do dialektické opozice k estetickému; totiž k pojetí poetického „analogonu“ jako dialektického protějšku estetického. Tu se dostáváme do rozporu s Genettovým pojetím zastávaným v knize *L'Oeuvre de l'art*, 1. Zde tento autor používá opozice „imanence × transcendence“ (Genette 1994) k odlišení roviny artefaktu jakožto roviny fyzické podoby díla a roviny, kterou bychom v duchu strukturalistických teorií nazvali „estetickým objektem“ (Genette o této rovině hovoří jako o „ideálním“ objektu). Rozumíme jí esteticky významovou výstavbu fikčního světa realizovaného v poetickém artefaktu. Genettův dialektický koncept (imanence × transcendence) totiž do roviny imanence klade fyzickou podobu díla, která splývá s artefaktem. Proti ní klade jako dialektickou opozici estetickému (Genette: *L'Oeuvre de l'art*, 2). Vypadává však z této jeho koncepce vlastnost „poetična“ (jež u Genetta splývá s materiální, tedy v jeho koncepci imanentní) podobou artefaktu. To nabývá v uměleckém díle specifické umělecké vlastnosti, která je činí dialektickým protějškem estetickému (Genette 1997).

Na tento nedostatek upozornila právě německá teoretička Herta Schmüdová v knize *Struktury a funkce*, kde psala o „možnosti oddělit individuální

uzavřenou poetickou strukturu díla od historicky podmíněného sociálního systému od esteticky kódovaných významů otevřeného vývojovým změnám“ (Schmidová 2012: 13). Něco podobného měl na mysli i Felix Vodička, který hovořil o možnosti oddělit poetiku jako součást estetiky od literární historie. V těchto změnách viděla Herta Schmidová možnost oddělit strukturální teorii literatury jako systém uměleckých norem s jemu imanentními vývojovými zákonitostmi od poetických a estetických kvalit uměleckého díla, které by nepodléhaly sémiotické teorii; to by mohlo přispět k odvratu od saussurovského pojetí díla jako lingvistického znaku k funkčnímu, antropologickému pojetí umění, funkčního sebeuplatnění lidského subjektu vůči světu. Základním východiskem není „princip sebeuplatnění subjektu“ vůči světu, nýbrž uspokojování lidských potřeb. Východiskem není „seberealizace subjektu“, jak se domníval Mukařovský, nýbrž k takovým potřebám patří snaha vypořádat se s nároky vnějšího světa na jedince. Předpokladem přežití je potřeba ovládnout podmínky života, získat převahu nad světem, který hrozí individuum pohltit, dobýt si v něm své místo jako základnu pro své přežití. Odtud pramení potřeba svět ovládnout, což se děje cestou rozumového poznání. Protějším logického, rozumového poznání je lidská potřeba ztotožnit se s ním, přijmout ho za svůj; v protikladu k funkci logické můžeme tuto potřebu charakterizovat jako funkci mýtickou (mýtus zde nechápeme v duchu racionální logiky jako to, co vyhovuje logickým principům a jejich zákonitostem, nýbrž jako to, o čem Kant hovořil jako o „svobodné hře imaginace“). V závislosti na podílu lidské tělesnosti na těchto funkcích zde můžeme odlišit aktivitu věcně manipulační (pragmatické zacházení s věcmi) a znakově modelující (zastupování věcí znaky). V rámci potřeb spojených s ovládnutím světa můžeme odlišit aktivitu věcně technickou (technické ovládání nástrojů) od znakově modelující (vytvářející znakové modely věcí – např. matematické), které vyhovují instrumentální mimoumělecké účelovosti (noetické praktičnosti). V modifikaci potřeb osvojování světa pak můžeme odlišit funkci magickou, usilující cestou rituální manipulace dospět k (fantazijnímu) souznění s transcendentním světem překračujícím zákony logiky, a konečně funkci estetickou, umožňující uměleckými postupy modelovat a vyjádřit sebe (jako člověka) v světě a svět v sobě. Estetická funkce vyžaduje od tvůrců i vnímatelů estetickou distanci vytvářející odstup od prakticky manipulačních (magických a technických) i od noetických (poznávacích) funkcí. Tím vzrůstá význam poetické stránky uměleckého výtvaru, která umožňuje soustředit vnímatelovu pozornost na svobodný záměr, s jakým je dílo utvářeno. Tu je třeba zdůraznit význam umělecké avantgardy, která začala výslovně obracet pozornost vnímatelů ke způsobu, jakým dílo vzniká. V tom ohledu sehrály neblahou úlohu formulace některých teoretiků umění, kteří hovořili o „technické“ stránce umělecké tvorby. Tyto myšlenky zaváděly umělecké myšlení na pozice mechanické redukce tvůrčí aktivity, sváděly k pojetí umění jako „techné“ – dovednosti, kterou lze získat cvičením. Tak

sblížovaly umění s obory činnosti, jaké vyžadují pragmatickou dovednost, tedy manipulační zručnost. Umění se však nelze naučit, není to pouhá praktická dovednost. Čím více se umělecké dílo blíží úrovni věcně manipulační, tím spíše může – za podmínek zachování estetické funkce – narůstat jeho poetická povaha. Dílo začíná působit jako poetický (artificiální – umělý) výtvar, jehož smyslem je působit esteticky tak, že pozbývá funkce nástroje praktické účelnosti sledující mimoumělecké (náboženské, ideologické) cíle.

V rámci znakově manipulační funkce se poetický artefakt může stát i kulturním fetišem a jako takový být součástí mimouměleckých, společensky kulturních obřadů (užívající náboženské sakrální rekvizity, ideologické prostředky politické aktivity, předměty merkantilní směny), které neutralizují jeho původní funkci – podněcovat uměleckou kulturní tvořivost vypovídající o komplexní situaci člověka v světě. Někteří filozofové a teoretici umění hovoří nyní o současné proměně povahy umění, které nabývá stále silněji kulturně fetišistické povahy a mění umění v řemeslo (srov. Clair 2011). Bránit umění před pádem do řemeslné dovednosti (s níž je často spojen umělecký úpadek) je aktuální cíl, jaký by si měla vytyčit současná tvorba, pokud jí jde o věc. To, co bylo řečeno o rozdílu umění a řemeslné dovednosti, navozuje potřebu zamyslet se znovu nad otázkou možné fetišizace umění. K té může dojít dvojím způsobem: jednak instrumentalizací umění jako prostředku lukrativní směny (například umění jako výdělečný nástroj zábavy), jednak využitím umění jako nástroje mimoumělecké (politické) propagandy. Jiná je situace, kdy umění je přeneseno do oblasti spirituální transcendence a stává se součástí náboženských rituálů apelujících na duchovní svět člověka, na jeho náboženskou víru. Tady může dojít k funkční transformaci, kdy se dominantou stává funkce mravně apelativní. Tak se povaha umění může změnit; náboženská (politická) instrumentalizace činí z umění – jak řečeno výše – spirituální fetiš, součást náboženského (politického) obřadu. Jinými slovy to znamená, že je-li umění užito převážně jako nástroj působení na publikum, vzpírá se instrumentálnímu zneužití, pozbývá své specifické umělecké povahy, opouští sféru umělecké artificiality, ztrácí schopnost specifického estetického působení (respektive umělecká funkce je překryta funkcí mimouměleckou). Tu se ukazuje, že estetická funkce je dialekticky vázána na funkci poetickou jako její artificiální základnu. Estetično s poetickou funkcí dialekticky souvisí; bez kooperace obou složek – bez esteticky významného poetického tvaru pozbývá estetično umělecké podoby; umělecké dílo nemůže vzniknout. Mohou sice existovat poeticky působící přírodní útvary vzniklé bez zásahu člověka (například skalní město), ale nelze jim přiřknout lidský (umělecký) záměr, stejně jako nelze přiřknout nahodilé estetické konfiguraci záměr umělecký (bohužel někteří umělci – například někteří surrealisté) podléhají omylu, že „anything goes“, a domnívají se, že umělecké dílo může vzniknout bez záměru nahodilou kreací. Ostatně i Mukařovský hovořil o dialektice záměrnosti a nezáměrnosti v umění (měl však

spíše na myslí nečekané důsledky umělecké tvorby vymykající se původnímu uměleckému záměru umělce). Vyjdeme-li z teze o dialektické provázanosti estetická a poetická, která zakládá možnost vzniku umělecké artificiality (uměleckého) díla, pak to s sebou nese řadu důsledků, které má toto zjištění pro náš poměr k umění a jeho funkci v životě. Především to vyžaduje zásadní změnu v pojetí umění, které je vyňato ze sféry praktické instrumentální účelovosti na jedné straně, i ze sféry teoretické (duchovní) kognitivní záměrnosti na straně druhé. Smyslem umění není předmětné poznání, jak tvrdí Sartre; v umění nejde o to, „co je svět o sobě“, nýbrž o to, „co je svět pro mne“ čili „čím jsem já světu“. Teprve vyjdeme-li z tohoto hlediska, můžeme si uvědomit něco o sobě, čím je svět pro nás a čím můžeme být my pro svět. Tak umění přispívá k sebeuvědomění člověka v světě a zároveň světa v člověku (srov. Zuska 2001: 42). Bohužel tato dialektika zůstává často mimo pozornost teoretiků, kteří kladou důraz buď na jednu, nebo na druhou stránku umělecké tvorby. Například významný francouzský teoretik Gérard Genette (jak bylo řečeno výše) spojil „rovinu imanence“ (rovinu fyzické, věcné podoby díla) s rovinou artefaktu (srov. Genette 1994), čímž – jak bylo zmíněno výše – vyloučil z oblasti zájmu poetickou, artificiální, tj. umělecky vytvořenou stránku díla, která právě zakládá možnost jeho estetického významnění. Na druhé straně Mikel Dufrenne přisuzuje estetickým kategoriím pouze kvality afektivní (činí je tedy záležitostí psychologickou), které ani z tvaru díla, ani z jeho estetických kvalit nelze jednoznačně určit. Umělecké dílo nelze definitivně vymezit ani na základě jeho poetického tvaru, ani z jeho významů estetických (Dufrenne 1963). Obojí přístup naráží na potíže při zdůvodňování integrity díla jakožto dialektické jednoty estetická a poetická. Estetické kvality mohou nést umělecké významy jen za předpokladu poeticky funkčního uplatnění v tvaru díla. Tato dialektika je nepřekročitelná a vzájemná provázanost obou složek rozhoduje o umělecké kvalitě díla. Někteří teoretikové umění – například Tomáš Kulka v knize *Umění a falzum* – kritizují koncepcce monismu v estetice s rozlišující estetickou a uměleckou hodnotu uměleckého díla. Uměleckou hodnotou díla rozumějí a) „obecný význam invence, exemplifikované dílem pro ‚svět umění‘, a b) „potenciál této inovace pro její další esteticko-umělecké využití“ (Kulka 2004: 99–101). Přihlédneme-li blíže ke Kulkovým formulacím, zjistíme, že lze bez poškození významu nahradit výraz „umělecká hodnota“ výrazem „poetická hodnota“ chápaným jako protějšek hodnoty estetické. Poetická hodnota si zachovává vlastnosti tvůrčího činu, jenž se vyznačuje originalitou řešení tvůrčího problému, který posouvá dále možnosti tvůrčího využití a zároveň tím vymezuje konkrétní historický rámec svého objevu (to měl patrně na mysli Felix Vodička, když charakterizoval tento čin jako „konkretizaci“, ačkoli zde by se spíše nabízel výraz „aktualizace“).

Je zajímavé povšimnout si rozdílných formulací u dvou stoupenců literárněvědného strukturalismu – Mukařovského a Jakobsona: Mukařovský se

zaměřil na stránku estetickou, Jakobson dával přednost stránce poetické. První zdůrazňoval „ozvlášťující“ vyčlenění díla s převažující estetickou funkcí z běžného kontextu, druhý vyzdvihoval tvárnou stránku poetična. Dialektickým propojením obou stránek v uměleckém díle se zabýval vlastně až Tomáš Kulka ve své koncepci „duální“ povahy estetična. Vztahem estetična s poetična se zabýval i zakladatel oboru „recepční estetika“, kostnický literární teoretik Hans Robert Jauss, jenž vyšel z klasického antického pojetí zdůrazňujícího trojí funkční povahu umění – poetickou, estetickou a katartickou. Poezie pro Jausse znamená poetickou schopnost, schopnost poeticky tvořit: „člověk upokojuje svou potřebu cítit se doma ve svém světě a vydělit v něm to, čím je mu svět nepřátelský, přičemž dospívá k odlišení vědění a pojmového poznání a k odlišení umění od řemeslné praxe ryze reproduktivní“. Aisthesis pro Jausse znamená odlišný svět estetické zkušenosti umožňující regenerovat vnímání světa oslabené zvykem. Katarzi pak chápe jako další modifikaci estetické zkušenosti, která člověku dává schopnost osvojit si normy společenského chování a objevit svobodu estetického soudu. Německý teoretik však položil hlavní důraz na hledisko katarze, což ho přivedlo k vyzdvižení pozitivně výchovné funkce umění ve směru mravním. Preference morálních hodnot umění měla za následek porušení dialektické rovnováhy mezi poetičnem a estetičnem v uměleckém tvaru a její vychýlení ve směru didaktickém, což se projevilo při jeho výčtu identifikačních modelů v estetické komunikaci mezi receptivními dispozicemi vnímatelů uměleckého díla – k nim počítá dispozice asociativní (vznikající při kolektivních slavnostech), obdivné, sympatetické (solidarizující s s hrdinou), katartické (soucítění s hrdinou), ironické (provokativní – distancující se kriticky od hrdiny); tak vzniklo schéma možností vnímatelských identifikací založené spíše na principu morálním a psychologickým než estetickým.

Vztah estetična a poetična skloubený v dialektickou jednotu v uměleckém díle nabízí vnímatelům možnost dosáhnout modelového prožitku estetické hodnoty v uměleckém díle, jež jim dává možnost obohatit jejich prožitkový svět o schopnost zaujmout k světu tvořivý, poetický vztah; v rámci takového postoje může člověk hodnotit věci kolem sebe z hlediska jejich tvárné, poetické hodnoty, vnímat svět nikoliv jako hotové, dané formy, nýbrž jako vtvory lidské aktivity vzniklé z potřeby dát věcem tvar, utvářet vlastní svět tvarů. Tak člověk, schopný hodnotit okolní svět z hlediska jeho poetičnosti (stvořenosti), získává schopnost prožívat svět esteticky, tj. prožívat a hodnotit jeho poetické tvary jako esteticky významné, jako krásné (respektive ošklivé), to znamená jako nositele estetické hodnoty (nebo jejího opaku, estetické pahodnoty).

Zde se nabízí možnost odlišit umění a kýč, tj. objekty, které předstírají umělečnost, avšak postrádají to, co z nich činí umělecký výtvar – dialektiku estetična a poetična. Buď kladou důraz na poeticky umělé (umělé) povahu tvaru artefaktu (zvláště to platí o řemeslné, respektive industriálně

produkovaných suvenýrech), nebo opomíjejí jeho esteticky funkční záměrnost. Dochází tak k porušení dialektického vztahu obou složek – k formalistickému zkreslení estetické funkčnosti (kubistické židle, na nichž se nedalo sedět), nebo k estetizujícímu přezdobení poetického tvaru (samoúčelný secesní ornamentalismus, například v německé knižní kultuře 20. století ovlivněné nacistickou ideologií – gotické tvary písma, které ztěžovaly četbu). Podstatou kýče je předstírání uměleckého záměru, jež tvůrce nedokáže naplnit, protože mu chybí schopnost dosáhnout dialektického napětí v uměleckém tvaru, napětí obou zásadních složek – poeticky funkčního tvaru a esteticky působící formy. Takového napětí není s to dosáhnout – vždy překročí hranici, která liší umění od pseudoumění. Kýč je pseudouměním, protože předstírá umělecké ambice, jež není s to splnit, a jako takový je pouhou náhražkou umění, vzbuzující nechuť a odpor u kompetentních vnímatelů umění. Proto má výraz „kýč“ obecně pejorativní povahu a spojuje se s ním představa tvůrčí degenerace. Je příznačné, že kýč nalézá podmínky k uplatnění tam, kde buď upadá svoboda veřejné diskuze, nebo slábné hodnotové povědomí společnosti. U nás se problematikou kýče zabýval Václav Zykmund, který své pojednání uzavřel výčtem jednaosmdesáti vlastností tohoto kulturně krizového jevu. S některými lze souhlasit, jiné jsou příliš obecné (Zykmund 1966). Fenomenologické pojetí kýče uplatnil Ludwig Giesz ve spise *Phänomenologie des Kitsches*, když napsal: „Určit povahu kýče není o nic lehčí než vysvětlit, co je vlastně umění; vždyť s kýčem se in concreto setkáváme jakožto s pseudouměním“ (Giesz 1971). Předpona pseudo- naznačuje, že v kýči se skrývá cosi lživého, co narušuje dialektiku dvou základních rysů uměleckého díla, estetická a poetická ohrožuje tak samy základy umění.

Funkční analýzu kýče přinesla studie Tomáše Kulky *Umění a kýč* (Kulka 1994), jenž v ní podrobil analýze povahu kýče, pokusil se o zdůvodnění jeho pokleslé hodnoty a v závěru si povšiml vztahu kýče k uměleckým žánrům (fotografie a další druhy umění). Kýč se zde jeví jako plíživá infekce postihující umění, které si nevytvořilo v publiku dostatek protiláték a postupně podléhá nákaze komercializace.

Ve studii *Osudy moderního umění* jsem napsal, že hranice mezi oblastí umění a oblastí mimouměleckou je podle názoru vůdčí osobnosti strukturní estetiky Jana Mukařovského prostupná, neboť společným jmenovatelem obou oblastí produkce je tvar (Haman 2012). Francouzští teoretici (G. Genette) nicméně rozlišili předměty přirozené, užitkové a umělecké (utvořené s cílem působit esteticky). Přechodnou zónu mezi uměleckými a mimouměleckými předměty vytváří oblast tzv. „užitečného umění“, kde do „světa umění“ vstupují aspekty praktické užitnosti. Ty se mohou stát trojským koněm komercializace – známý je například případ komerčního zneužití uměleckého odpadu pod názvem „camp“ (srov. Eco 2007); to jen dokazuje, že před náporom komercializace neobstojí ani esteticky méněcenné výtvořky. Přitom je tento jev názorným dokladem relativizace a katastrofál-

ního poklesu hodnotového vědomí soudobé společnosti. Má tedy v současné situaci rozkladu hodnot smysl zabývat se otázkami tak odtažitými, jako je význam estetická a poetická v umění? Domnívám se, že odpověď na takovou otázku nutně vyzní kladně, protože pokud si neobjasníme, jak jsme na tom s uměním dnes, může být po několika dekádách této počítačové digitální civilizace, schopné vše virtuálně nahradit a reprodukovat, již pozdě. Umění se pak může stát záležitostí hrstky podivínů, jimž bude osud současného ale i minulého umění a kulturních památek (jako byla například Palmyra zničená islamisty) lhostejný.

LITERATURA

CLAIR, Jean

2011 *L'hiver de la culture* (Paris: Flammarion)

CROWTHER, Paul

2010 „Kulturní vyloučení, normativita a definice umění“; in Kulka, Tomáš – Ciporanov, Denis (eds.): *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století* (Červený Kostelec: Pavel Mervart), s. 403–423

DUFRENNE, Mikel

1963 *Le poétique* (Paris : Presses universitaires de France)

ECO, Umberto

2007 *Dějiny ošklivosti* (Praha: Argo)

GENETTE, Gérard

1994 *L'oeuvre de l'art, 1. Immanence et Transcendance* (Paris: Seuil)

1997 *L'oeuvre de l'art, 2. La relation esthétique* (Paris: Seuil)

GIESZ, Ludwig

1971 *Phänomenologie des Kitsches* (München: Wilhelm Fink Verlag)

HAMAN, Aleš

2012 *Osudy moderního umění* (Praha: Pulchra)

JAKOBSON, Roman

1995 *Poetická funkce* (Jinočany: H & H)

KULKA, Tomáš

1994 *Umění a kýč* (Praha: Torst)

2004 *Umění a falzum. Monismus a dualismus v estetice* (Praha: Academia)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1936 *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (Praha: Fr. Borový)

SARTRE, Jean-Paul

1936 *L'imagination* (Paris: Alcan)

1940 *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination* (Paris: Gallimard)

SCHMIDOVÁ, Herta

2012 *Struktury a funkce: Výbor ze studií 1989–2009*; předmluva Haman, Aleš (Praha: Karolinum)

ZUSKA, Vlastimil

2001 *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny* (Praha: Triton)

ZYKMUND, Václav

1966 *Umenie a gýč* (Bratislava: Vydavateľstvo Slovenského fondu výtvarných umení)