

věmu úsilí, říkájí, že jsou
om se měli konečně dostat

omem kr
teorií a p
í řadě tý
vidá slep
straníme
ní sobě. S
sdělila t
d parafrá
teoretici
alespoň
írní věd
zal, že se
řena. Mý
kritice, i
chdy, kdy
v případě
něho pře
onkrétní
a první p
chce-li bý
oukazy a
rnému vy
trávě tak
ím popis
ie avantg

a dobu r
striální r
ny vrchol
i označe
ochy, dř
ázka, do
adní a zc
oti spole
it hlubok
ěně přev
ání kole
význam
e hnací n
ximaliza
nokratic
y při výk
etnost a
dvěma e
pojmu p
mění: z n
poch, kte
í vymeze
í pojmu p
iceti letce

ností (stejně jako dříve)
znám estetického vnímání:
e *fin de siècle* a s tím sdružené
itektury moderní, narušování
ho umění, které pro Adorna
dnocení figurálního malířství
erlínské výstavě z roku 1977)
ředstavitelů

Peter Bürger

Teorie avantgardy

Stárnutí moderny

Stati o výtvarném umění

5

edice vvp avu

Peter Bürger

Teorie avantgardy

Stárnutí moderny

Stati o výtvarném umění

5

edice vvp av

Obsah

Předmluva. <i>Teorie avantgardy</i> v historických souvislostech -----	7
Seznam literatury -----	43
Teorie avantgardy -----	47
Ediční poznámka k českému překladu -----	49
Úvodní poznámka -----	50
Úvod. Teorie avantgardy a teorie literatury -----	51
I. Hermeneutika – kritika ideologie – funkcionální analýza.	
Předpoklady kritické literární vědy -----	60
1. Hermeneutika -----	60
2. Kritika ideologie -----	63
3. Funkcionální analýza -----	67
II. Teorie avantgardy a kritická literární věda -----	72
1. Dějinnost estetických kategorií -----	72
2. Avantgarda jako sebekritika umění v buržoazní společnosti -----	78
3. K diskusi o Benjaminově teorii umění -----	85
III. K problému autonomie umění v buržoazní společnosti -----	93
1. Problémy bádání -----	93
2. Autonomie umění v estetice Kanta a Schillera -----	99
3. Negace autonomie umění v avantgardě -----	105

Odborný recenzent: Mgr. Karel Císař, Ph.D.

© 2015, Peter Bürger

© 2015, Wallstein Verlag Göttingen

Translation © 2015, Tomáš Dimter, Václav Magid, Martin Pokorný

ISBN 978-80-87108-59-8

Avantgardní umělecké dílo -----	113
1. K problematice kategorie díla -----	113
2. Novost -----	117
3. Náhoda -----	123
4. Benjaminův pojem alegorie -----	127
5. Montáž -----	132
Avantgarda a angažovanost -----	143
1. Debata mezi Adornem a Lukácsem -----	143
2. Závěrečná poznámka se zřetelem k Hegelovi -----	152
Úvodní slovo k druhému vydání -----	155
Seznam literatury -----	161
Stárnutí moderny. Stati o výtvarném umění -----	169
Úvodní poznámka -----	171
I. Předmluva -----	173
II. Stárnutí moderny -----	175
III. Antiavantgardismus v Adornově estetice -----	191
IV. Umění a racionalita. K dialektice symbolické a alegorické formy -----	204
V. Mimésis a moderna. Vincent van Gogh -----	217
VI. Uspořádanost barvy. K několika Hodlerovým obrazům -----	230
VII. Novoklasicismus jakožto problém moderny. Picassova <i>Olga v křesle</i> -----	240
VIII. Duchamp 1987 -----	250
IX. Osvobození a odmítnutí. Miró a surrealismus -----	264
X. Svět podobností. O písmu v díle Antoniho Tàpiese -----	273
XI. Avantgardista po konci avantgard. Joseph Beuys -----	287
II. Umění a filosofie ve znamení postmoderny -----	300
III. Konec avantgardy? -----	311
IV. Estetika moderny – ohlédnutí -----	316
XV. Krajina v malířství dvacátého století. K revizi pojmu moderny -----	325
Seznam literatury -----	332
Summary -----	339
Alfabetický rejstřík -----	341

Předmluva.

Teorie avantgardy

v historických souvislostech¹

Peter Bürger si ve své *Teorii avantgardy* z roku 1974 kladl za cíl „historizovat“ estetickou teorii. Jednačtyřicet let poté se u příležitosti vydání českého překladu knihy nabízí, abychom si stanovili obdobný úkol ve vztahu k samotnému Bürgerovu projektu. Pro Bürgera měla „historizace“ význam proměny základních kategorií vědeckého bádání v korelaci s vývojem jeho předmětu. Pro dnešního čtenáře znamená především hermeneutický úkol porozumět předkládanému textu v souvislostech doby jeho vzniku a následně s vědomím odstupu, který nás od dané doby dělí, kriticky aplikovat jeho myšlenky na současnou kulturní situaci. Záměrem následující předmluvy je přispět k takovému porozumění prostřednictvím kritické kontextualizace okolností vzniku textu i jeho klíčových tezí.

Po nastínění kulturní atmosféry západní Evropy počátku sedmdesátých let, v reakci na niž se utvářela Bürgerova pozice, přecházím k charakteristice jeho metody, kterou nahlížím ve vztahu k tradici kritické teorie frankfurtské školy. V následujícím oddíle se snažím v kontextu dalších vlivných pojetí osvětlit Bürgerovo specifické užití pojmu „avantgardy“. Navazující kapitoly se věnují kritickému rozboru ústředních kategorií a argumentů *Teorie avantgardy*: pojetí umění jako instituce, autonomie jako funkčního modu instituce umění v buržoazní společnosti, avantgardní intence překonat autonomii umění propojením s životní praxí, teze o nutném ztroskotání avantgardy, způsobu přetrvávání instituce umění po zlomu způsobeném avantgardními hnutími, pojmu neoavantgardy, vztahu charakteristik avantgardního

¹ Autor předmluvy děkuje za její pečlivé přečtení a okomentování Ondřeji Dadejkovi a Jakubu Stejskalovi.

uměleckého díla k postmoderně a otázky možnosti estetické teorie po avantgardách. Snažím se přitom jednak vyložit Bürgerovu koncepci na pozadí jejího teoretického horizontu (zejména ve vztahu k *Estetické teorii* Theodora W. Adorna),² jednak aspoň částečně zohlednit obšírnou kritickou recepci, již se *Teorii avantgardy* dostalo během několika dekad od jejího prvního vydání. Na závěr se pak pokouším zodpovědět otázku, proč je i dnes přínosné číst *Teorii avantgardy*.

Dobový kontext: krize modernismu a revoluční impulsy roku 1968

Jak Peter Bürger sám opakovaně zdůrazňoval, *Teorie avantgardy* vzešla ze specifického „intelektuálního klimatu“,³ jež formovaly především dva základní faktory: dozvuky studentských protestů, jež vešly do obecného povědomí jako „Máj 1968“, a posmrtné vydání Adornovy *Estetické teorie* v roce 1970. Mezi těmito dvěma událostmi je tenze: zatímco studentská revolta nakrátko vzkřísila naději, že se umění může stát činitelem proměny životní praxe, *Estetická teorie* naopak obhajovala autonomii umění a kritizovala jeho angažované užití.

Zmíněné napětí lze vykládat jako vyvrcholení krize poválečného modernismu a jeho teoretické reflexe. Převažující chápání moderního umění po druhé světové válce, jak jej deklarovala například první kasselská *documenta* v roce 1955,⁴ potlačovalo aspekty usilování o společenskou změnu ve prospěch ryze uměleckých kvalit. Depolitizované povaze poválečného modernismu odpovídal důraz – sdílený oběma jeho vůdčími teoretiky, Adornem i Clementem Greenbergem – na kontinuitu a konzistenci vývoje moderního umění. Jak Adornův protiklad autentického umění a kulturního průmyslu, tak Greenbergova opozice avantgardy a kýče⁵ navíc fixovaly představu nepřekročitelné propasti mezi autonomním uměním a masovou kulturou. V průběhu padesátých a šedesátých let ovšem v západním kulturním kontextu roste pocit, že se „dogma vrcholného modernismu“ stalo „sterilním“ a už není s to uchopit aktuální kulturní fenomény.⁶ Široké spektrum nových směrů, od happeningu přes Fluxus po konceptuální umění, zpochybňuje

2 Theodor W. ADORNO, *Estetická teorie*, Praha: Panglos 1997.

3 Peter BÜRGER, „Avant-Garde and Neo-Avant-Garde. An Attempt to Answer Certain Critics of *Theory of the Avant-Garde*“, *New Literary History*, 2010, č. 41, s. 697.

4 *Ibid.*

5 Clement GREENBERG, „Avantgarda a kýč“, *Labyrinth Revue*, 2000, č. 7–8, s. 68–74.

6 Andreas HUYSEN, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington: Indiana University Press 1986, s. ix.

oddělení
prostřed
médiu. P
bu rozost

Jestliž
očistit ku
nou avan
úkolem r
ticky a ku
jených st
práva a p
V Západn
něcováno
který zde
era.⁹ Ve F
xistické te
Když se s
zí v očích
pických p

Adorn
troverzně
ho projek
váhu než
ní symbo
autonomi
Estetická t
furtské šk
změny sys
akci, uctív
ní teorie n
věži“ coby

Adorn
bu materi

7 *Ibid.*, s.

8 *Ibid.*, s.

9 *Ibid.*, s.

10 BÜRGE

11 Peter U

rie“, in:

2004, s.

12 ADORN

13 HOHEI

oddělení umění od každodenního života, a způsobem volby výrazových prostředků popírá logiku kontinuálního rozvíjení specifických aspektů média. Pop-art a první výskyty termínu „postmodernismus“ vyjadřují potřebu rozostřit hranici mezi vysokým uměním a masovou či populární kulturou.

Jestliže tedy modernismus prvních poválečných let byl veden snahou očistit kulturu od politiky a promítal tuto očistu také zpětně na předválečnou avantgardu, na přelomu šedesátých a sedmdesátých let se ústředním úkolem naopak stává znovuobjevení někdejší avantgardní jednoty politiky a kultury ve formě, která by odpovídala požadavkům doby.⁷ Ve Spojených státech získávají umělecké projevy spojené s hnutím za občanská práva a protiválečnými protesty nálepku „kontrakultury“ (*counter-culture*).⁸ V Západním Německu je hledání alternativní tradice v rámci moderny podněcováno snahou čelit afirmativnímu využití depolitizovaného modernismu, který zde sloužil jako nástroj kulturní legitimizace režimu Konrada Adenauera.⁹ Ve Francii se představitelé protestní kultury nechávají vedle četby marxistické teorie inspirovat také požadavkem surrealistů „praktikovat poezii“. Když se surrealistická hesla v květnu 1968 objevují na stěnách Paříže, dochází v očích mnoha současníků, včetně Petera Bürgera, ke znovuoživení utopických projektů historických avantgardních hnutí.¹⁰

Adornova *Estetická teorie* působí na pozadí těchto dobových nálad kontroverzně. Jako práce, ve které Adorno viděl vyvrcholení svého teoretického projektu a jejímž promyšlení přikládal v posledních letech života větší váhu než účasti na veřejném dění, nesla *Estetická teorie* v době svého vydání symbolický význam závěrečného odkazu kritické teorie.¹¹ Důrazem na autonomii uměleckého díla a odmítnutím politické tendence v umění ovšem *Estetická teorie* jen zpečetila nechuť, kterou nová levice pocitovala k frankfurtské škole, v jejímž výkladu marxismu, skeptickém k možnosti revoluční změny systému, viděla ideologii liberální střední třídy. V kontrastu k přímé akci, uctívané revoltujícími studenty, Adorno odmítá bezprostřední zapojení teorie nebo umění do politiky a obhajuje jejich uzavření ve „slonovinové věži“ coby vyšší formu praxe.¹²

Adornovo posmrtně vydané veledílo tedy nemohlo poskytnout tu podobu materialistické teorie umění, jež by odpovídala dobové poptávce¹³ – totiž

7 *Ibid.*, s. 4, 6–7, 189.

8 *Ibid.*, s. 164.

9 *Ibid.*, s. 190–191.

10 BÜRGER, „Avant-Garde and Neo-Avant-Garde“, s. 698.

11 Peter Uwe HOHENDAHL, „Autonomy of Art. Looking Back at Adorno's *Ästhetische Theorie*“, in: Gerard DELANTY (ed.), *Theodor W. Adorno*, sv. 2, Londýn: SAGE Publications 2004, s. 50.

12 ADORNO, *Estetická teorie*, s. 321–323.

13 HOHENDAHL, „Autonomy of Art“, s. 49.

teorii, která by s ohledem na aktuální podmínky oživila avantgardní spojení kultury a emancipační politiky. Jak to popisuje Peter Uwe Hohendahl, západoněmecká kulturní levice se v této době odvrací od Adorna, a hledá inspiraci u jeho myšlenkových antipodů – Georga (Györgye) Lukáče, Bertolta Brechta a Waltera Benjamina.¹⁴ Z Benjaminova díla se vypichují zejména práce poskytující obhajobu angažovaného umění, a nesoucí proto známku Brechtova vlivu: statě „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“ a „Autor jako producent“ z poloviny třicátých let.¹⁵

V Bürgerově *Teorii avantgardy*, vycházející roku 1974, můžeme vidět dlouho očekávanou odpověď na poptávku západoněmecké nové levice po materialistické teorii umění, která by znovu uznala politický rozměr avantgardních hnutí a vyložila jej ve vztahu k současnosti. Této roli odpovídá jak míra pozornosti, které se knize v době vydání dostalo,¹⁶ tak i její recepce coby jakéhosi manifestu avantgardního útoku na autonomii umění.¹⁷ Bürger sám se ovšem vůči takovému čtení opakovaně vymezil. Je sice pravda, že se v *Teorii avantgardy* rázně distancuje od Adornova trvání na autonomii umění, hlásí se k Benjaminovu odkazu, staví revoluční intence avantgardy do kontrastu ke společenské indiferenci vrcholného modernismu a oproti představě kontinuálního vývoje uměleckých forem prosazuje význam dějinného zlomu. Používá přitom ovšem adornovský slovník a místo vyvrácení kritické teorie usiluje spíše o její obnovu s ohledem na změnu historických okolností. Benjaminovy teze o zániku aury vlivem reprodukcí techniky díla přebírá jen s jistou rezervou, a přisuzuje naproti tomu velký význam pojetí alegorie, jež Benjamin zformuloval v habilitačním spisu o původu německé truchlohy z roku 1925.¹⁸ Co je však nejpodstatnější, Bürger se bezvýhradně neztotožňuje s avantgardní intencí uskutečnit umění v životní praxi, nýbrž popisuje tuto intenci jako ztroskotanou, či dokonce předem odsouzenou k nezdaru.

14 *Ibid.*, s. 50.

15 Walter BENJAMIN, „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“, in: *Výbor z díla*, sv. 1, *Literárněvědné studie*, Praha: OIKOYMENH 2009, s. 299–326; *idem*, „Autor jako producent“, in: *Agesilaus Santander. Výbor z textů*, Praha: Herrmann & synové 1998, s. 151–173.

16 Dva roky po vydání knihy vychází celý sborník článků reagujících na její teze: W. Martin LÜDKE (ed.), „*Theorie der Avantgarde*“. *Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1976.; v anglofonním prostředí se ke knize vyjadřují zejména kritici spojení s časopisem *October*: Benjamin BUCHLOH, „Theorizing the Avant-Garde“, *Art in America*, roč. 72, listopad 1984, č. 10, s. 19–21; *idem*, „The Primary Colors for the Second Time. A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde“, *October*, léto 1986, č. 37, s. 41–52; Hal FOSTER, „Co je nového na neoavantgardě?“ (1994), *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, roč. 4, 2010, č. 8, s. 58–84.

17 Ferenc FEHÉR, „What is Beyond Art? On the Theories of the Postmodern“, *Thesis Eleven*, 1982, č. 5–6, s. 10, cit. dle BÜRGER, „Avant-Garde and Neo-Avant-Garde“, s. 701.

18 Walter BENJAMIN, „Původ německé truchlohy“, in: *Dílo a jeho zdroj*, Praha: Odeon 1979, s. 235–401.

Teo
šedesát
naději,
ké veře
mi proj
ského s
zakrátk
Andrea
Imagin
ovo cen
strana.
rii avan
života.
jí, které
sám př
nemohl

Metod

Polemie
ideovýc
nalizuje
ský přís
nahlíží
lidé v u
ohledně
a že již
k větší
se svým
obsah p
mově sr
ideologi
nentní i

19 BÜR
20 HUY
21 BÜR
22 Srov.
Camil
23 *Ibid.*,
24 *Ibid.*,

Teorie avantgardy tedy není ani tak výrazem přesvědčení generace osmašedesátého o revoluční působnosti umění, jako spíše reflexí selhání těchto nadějí, jejichž neopodstatněnost byla v době vzniku knihy už zřejmá. Široké veřejné uznání, jež si vydobylo protestní hnutí spolu s kontrakturními projevy, které je doprovázely, nevedlo k očekávaným změnám společenského systému. Iluze kulturní revoluce ve Spolkové republice i ve Francii zakrátko opadla, a impulsy, které probudila, byly usměrněny.¹⁹ Jak glosuje Andreas Huyssen, „umění nebylo znovu uvedeno do každodenního života. Imaginace nezískala všechnu moc. Místo toho bylo postaveno Pompidouovo centrum a v Západním Německu přišla k moci Sociálně demokratická strana.“²⁰ Opožděné uznání revolučních cílů avantgardních hnutí tak v *Teorii avantgardy* splývá s truchlením po promarněné šanci uvést jejich ideál do života. Utopický zápal „Máje 68“ zde přetrvává snad jen v podobě nadějí, které autor knihy vkládá do sféry teorie – kam, jak se k tomu později sám přiznával, „nevědomky“ přenesl podněty avantgardního umění, které nemohly být uvedeny do společenské reality.²¹

Metoda *Teorie avantgardy* a tradice kritické teorie

Polemické úsilí odkrýt sociální podmíněnost a účinky zdánlivě neutrálních ideových útvarů (jako je kategorie autonomie či samotný pojem umění) signalizuje, že *Teorie avantgardy* patří do tradice kritické teorie. Tento badatelský přístup se vyznačuje zainteresovaností na osudu svého předmětu, jež nahlíží v perspektivě emancipace. Kritická teorie staví na předpokladu, že lidé v určité společnosti (jejímž členem je také sám badatel) jsou klamáni ohledně skutečné povahy svých zvyků, hodnotových představ či institucí, a že již pouhé demaskování tohoto klamu představuje jistý krok směrem k větší emancipaci.²² Sebeklam, který způsobuje, že agenti jednají v rozporu se svými zájmy (například ve prospěch zájmů nějaké jiné skupiny), tvoří obsah pejorativně chápaného pojmu ideologie.²³ Kritická teorie se programově snaží odkrývat tento rozpor, a proto klade primární důraz na kritiku ideologie.²⁴ Ústřední metodou v tradici frankfurtské školy je pak tzv. imanentní či vnitřní kritika. Tento myšlenkový postup, jehož původ teoretici

19 BÜRGER, „Avant-Garde and Neo-Avant-Garde“, s. 698.

20 HUYSEN, *After the Great Divide*, s. 166.

21 BÜRGER, „Avant-Garde and Neo-Avant-Garde“, s. 698.

22 Srov. Raymond GEUSS, *The Idea of a Critical Theory. Habermas and the Frankfurt School*, Cambridge: Cambridge University Press 1981, s. 58.

23 *Ibid.*, s. 12.

24 *Ibid.*, s. 26.

daného směru přisuzují Hegelovi,²⁵ vychází z předpokladu, že hodnotové představy reprezentované ideologií nejsou samy o sobě tak zcela vzdáleny pravdě a že ideologický klam spočívá především ve způsobu a míře naplnění těchto hodnot ve stávající společenské realitě. Imanentní kritika tedy bere kritizovanou skupinu či instituci za slovo, pokud jde o její explicitně zastávané hodnoty, a snaží se jí ukázat, že svým skutečným fungováním se s nimi dostává do rozporu.²⁶

Ústřední ideologickou kategorií, na niž se zaměřuje *Teorie avantgardy*, je pojem autonomie. Bürger přitom chápe samotná historická avantgardní hnutí jako imanentní kritiku umění, odhalující ideologickou povahu dané kategorie. Nejen tedy považuje převládající pojetí umění v moderní společnosti za ideologické, ale zároveň nachází prvky ideologické kritiky v umění samém. Na první pohled se tak může zdát, že tu pouze rozvíjí Adornovu poučku, že umění je zároveň prostředkem ideologie i více než ideologií.²⁷ Zatímco ale Adorno považuje pravdivostní a ideologický moment umění za nerozlučně spojené,²⁸ Bürger je polarizuje coby pozice zhmotněné konkrétními uměleckými proudy. Pro Adorna umění kritizuje a překračuje ideologii právě tehdy, když se přiznává ke své ideologické podstatě, jež mu náleží coby fetiši,²⁹ a naopak ideologii propadá, když zapomíná na svůj iluzorní status – tedy když podléhá iluzi, že je samostatným světem pro sebe (*l'art pour l'art*), nebo se domnívá, že dokáže přímo působit na život společnosti (angažované umění). Proti tomu u Bürgera stojí dichotomie estetismu coby paradigmatické formy moderního umění, které lpí na své autonomii, a avantgardy, jež si klade za cíl tuto autonomii zrušit.

Jak dobou vzniku *Teorie avantgardy*, tak z hlediska metody lze jejího autora přiřadit ke druhé generaci frankfurtské školy kritické teorie, za jejíhož čelního představitele je považován Jürgen Habermas. Přestože se Bürger k Habermasovu vlivu hlásí, v některých podstatných otázkách se s ním rozchází. Zatímco Habermas zkoumá možnosti, jak v aktuálních podmínkách navázat na emancipační potenciál osvícenské racionality, Bürger je skeptický k perspektivám svobody v rámci společnosti, jež nadále zůstává „buržoazní“, a dívá se na historické selhání avantgardní revolty jako na jeden

25 A to ne zcela oprávněně, viz James Gordon FINLAYSON, „Hegel, Adorno and the Origins of Immanent Criticism“, *British Journal for the History of Philosophy*, roč. 22, 2014, č. 6, s. 1153.

26 Srov. *ibid.*, s. 1144–1445.

27 ADORNO, *Estetická teorie*, s. 295.

28 *Ibid.*, s. 305–306.

29 Na rozdíl od kultovních objektů, které se stávají fetiši díky heteronomní funkci v rámci rituálu, „fetišový ráz umění spočívá v jeho nároku na autonomii – v iluzorním nároku na to, že je bytím o sobě a pro sebe, jež se řídí svým vlastním, a ne nějakým vnějším zákonem“. Simon JARVIS, *Adorno. A Critical Introduction*, New York: Routledge 1998, s. 116.

z projevů epochálního ztroskotání revoluční utopie. Melancholickým postojem, který zaujímá vůči krachu emancipačních nadějí, se tak více blíží myslitelům první generace frankfurtské školy, Adornovi a Maxi Horkheimerovi. Ostatně samotný motiv „nutného ztroskotání“, s nímž Bürger pracuje, předpokládá pozadí specifické filosofie dějin, blízké Adornovu pojetí, v němž se utopická perspektiva proměny společenské totality prolíná s vědomím katastrofy, která činí takové naděje nevěrohodnými. Také některé další aspekty Bürgerova myšlení zůstávají poplatné konceptuálním schématům vypracovaným první generací kritické teorie ve třicátých a čtyřicátých letech – například přejímání koncepce afirmativního charakteru kultury Herberta Marcuseho³⁰ nebo lpění na představě ostré hranice mezi uměním a masovou kulturou či zbožní estetikou.

Jak dosvědčuje důraz, který autor *Teorie avantgardy* klade na otázky metodologie, kniha neměla jen podat novou interpretaci odkazu avantgardních hnutí, ale především chtěla položit nové základy materialistické teorie kultury.³¹ V této souvislosti se nabízí otázka, v jakém smyslu je Bürgerova metoda materialistická. Nenajdeme zde ani pozitivistickou fixaci na výčet historických faktů, ani mechanistický výklad duchovních fenoménů coby odrazu ekonomické základny v duchu vulgárního marxismu. Pro Bürgera spočívá materialistický charakter teorie v tom, že zohledňuje vzájemnou korelaci mezi vývojem vědeckých kategorií a reálným vývojem předmětu zkoumání.³² Uznává tedy zároveň jak historickou podmíněnost teoretických konstrukcí společenskou realitou, tak i podíl těchto konstrukcí na formování reality samé.

Právě z těchto metodologických východisek vyplývá v úvodu zmíněný požadavek „historizovat“ teorii. Chce-li být nazývána materialistickou, musí estetická teorie proměnit své pojmy a metody v reakci na zlom ve vývoji umění.³³ Pro Bürgera představují takovou zlomovou událost avantgardní hnutí začátku dvacátého století, jež poprvé v dějinách učinila ústředním tématem instituci umění, když se vůči ní pokusila vymezit. Estetická teorie, která zohlední tento zlom, se podle Bürgera už nemůže omezovat na stanovování norem pro kritické posuzování jednotlivých děl, ale musí se zaměřit na analýzu funkce, kterou instituce umění plní v buržoazní společnosti. „Předmětem“, na jehož proměnu má teorie reagovat, zde tedy není jednotlivé dílo s jeho zvláštnostmi, ani nějaká dílčí instance, v níž by se zhmotnila instituce umění (např. museum nebo umělecká akademie), nýbrž určité

30 Herbert MARCUSE, „O afirmativním charakteru kultury“, *Divadlo*, roč. 19, 1968, č. 3, s. 46–55, č. 4, s. 47–57.

31 BÜRGER, „Avant-Garde and Neo-Avant-Garde“, s. 699.

32 Peter BÜRGER, *Teorie avantgardy*, přítomné vydání, s. 73.

33 *Ibid.*, s. 74–76.

pojmové zobecnění zachycující převládající roli, již umění ve společnosti plní. Obdobně obecnou kategorií je i pojem „historických avantgardních hnutí“, která jsou definována na základě ústřední intence zrušit autonomii umění a vrátit umění do života. Často opakované kritice, že sjednocení různých avantgardních snah do jedné kategorie zastírá zásadní rozpory a rozdíly mezi jejich konkrétními projevy, se přitom Bürger brání argumentem, že jeho cílem nebylo napsat dějiny avantgardy, ale podat její teoretickou interpretaci. Teorie podle Bürgera sleduje odlišné cíle než dějiny umění, a proto vyžaduje generalizace na vyšší rovině abstrakce.³⁴ Jestliže ale samotná matérie, jejíž proměny poskytují východisko materialistické teorii, představuje „generalizaci na vyšší rovině abstrakce“, pak Bürger čelí obvinění, že jeho materialismus je zakukleným idealismem.³⁵

Nárok *Teorie avantgardy* na to, aby byla považována za materialistické zkoumání, lze poměrně snadno zpochybnit výčtem empirických příkladů (ať už dokládají rozmanitost podob avantgardního umění, nebo komplexnost fungování instituce umění), jež protirečí Bürgerovým obecným závěrům. Bylo by ale předčasné chtít na tomto základě smést jeho teorii se stolu, jestliže nemáme po ruce nosnou metodologickou alternativu. Jestliže se radikální relativismus zdá popírat sebe sama (sotva který pojem je více esencialistický, než kritická kategorie „esencialismu“), pak pouhá deskripce faktů nestačí, pokud chceme porozumět historické realitě obecných kategorií (tedy tomu, jak samotné ideové konstrukce ovlivňují společenskou empirii). Oproti tomu Bürgerova teoretická zobecnění mají – kdyby už nic jiného – kognitivní přínos v tom, že vynášejí na světlo problémy spojené s jinými vlivnými pojmovými generalizacemi. Týká se to zejména převládajícího chápání vztahu mezi pojmy modernismu a avantgardy.

Modernismus, avantgarda, estetismus

Bürger se ve svém chápání pojmu avantgardy vymezuje vůči jeho běžnému užití coby výrazu pro „nejčerstvější (nejprogresivnější) tendenci v rámci moderního umění“.³⁶ Zatímco modernismus, jehož nejčistším projevem má

34 BÜRGER, „Avant-Garde and Neo-Avant-Garde“, s. 703.

35 Právě tímto směrem míří v patrně nejčerstvějším kritickém rozboru Bürgerovy koncepce Gabriel Rockhill, s nímž budu v této předmluvě opakovaně polemizovat, viz Gabriel ROCKHILL, *Radical History & the Politics of Art*, New York: Columbia University Press 2014.

36 BÜRGER, „Avant-Garde and Neo-Avant-Garde“, s. 696. Tento důraz na novátorství ve vztahu k umělecké tradici se obvykle klade do souvislosti s přitakáváním nové senzibilitě, kterou přináší společenská a technická modernizace. Srov.: „Kritériem zásadního význa-

být estetismus druhé poloviny devatenáctého století, podle Bürgera trvá na autonomii umění, tzv. historická avantgardní hnutí naopak představují útok na tuto autonomii.

Abychom ocenili polemický charakter tohoto významového posunu, není od věci doplnit krátký exkurs do dějin pojmu. Jako první případ užití původně vojenského termínu „avantgarda“ v souvislosti s uměním se uvádí esej „Umělec, vědec a průmyslník“ publikovaný roku 1825 pod autorstvím jedné z ústředních postav utopického socialismu, Henriho de Saint-Simona (za původce příslušné pasáže je ovšem pokládán Saint-Simonův spolupracovník Olinde Rodrigues).³⁷ Úvaha se odvíjí na pozadí ideje civilizačního pokroku: umělci mohou sloužit jako předvoj společenské změny, protože jsou schopni působit na publikum prostřednictvím podněcování fantazie a vyvolávání emocí.³⁸ V rámci projektu celkové reformy života má tak učenec vypracovat plán společenského stroje, průmyslník najít prostředky k jeho uskutečnění a umělec naplnit publikum nadšením pro nové, spravedlivější uspořádání. Toto pojetí role umělce široce rezonuje zejména v tvorbě francouzských malířů a básníků devatenáctého století. Nejprve je spojováno s realismem, jak jej reprezentoval například Gustave Courbet, v druhé polovině devatenáctého století ale u tvůrců jako Paul Signac a Arthur Rimbaud začíná zaznívat požadavek, aby politická radikalizace byla doprovázena, či spíše anticipována obdobnou radikalizací umělecké techniky.³⁹ Obecně však lze říct, že po celé devatenácté století si pojem avantgardy ponechává primární význam radikální politické (nejčastěji anarchistické) pozice umělce stavícího se na odpor proti buržoazní společnosti.⁴⁰

Koncepce *l'art pour l'art* vzniká v polemice s tendencí podřizovat umění utilitárním účelům, jakou nacházíme u Saint-Simona. V úvaze z roku 1835, která položila základy doktríny umění pro umění, píše Théophile Gautier, že „pouze neužitečné je krásné; vše, co je užitečné, je ošklivé, protože je výrazem potřeby, a potřeby člověka jsou stejně mrzké a odporné jako jeho ubohá, nestálá přirozenost. Nejužitečnější místo v domě jsou latríny.“⁴¹ Umění

mu je princip ‚nového vidění‘, kterému lze rozumět jako principu avantgardní estetiky vůbec.“ Josef VOJVODÍK – Jan WIENDL, „Úvodem“, in: *eadem* (eds.), *Heslár české avantgardy*, Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta – TOGGA 2011, s. 9.

37 HUYSEN, *After the Great Divide*, s. 4; Paul WOOD, „Modernism and the Idea of the Avant-Garde“, in: Paul SMITH – Carolyn WILDE (eds.), *A Companion to Art Theory*, Oxford: Blackwell 2002, s. 216.

38 Claude-Henri de Rouvroy, Comte de SAINT-SIMON, „The Artist, the Savant and the Industrialist“, in: Charles HARRISON – Paul WOOD – Jason GAIGER (eds.), *Art in Theory 1815–1900. An Anthology of Changing Ideas*, Malden, MA: Blackwell 1998, s. 40.

39 WOOD, „Modernism and the Idea of the Avant-Garde“, s. 217.

40 HUYSEN, *After the Great Divide*, s. 5.

41 Théophile GAUTIER, „From Preface to *Mademoiselle de Maupin*“, in: HARRISON – WOOD – GAIGER, *Art in Theory*, s. 99.

v Gautierově chápání má být samo sobě účelem jakožto ztělesnění krásy – má tedy být autonomní. Právě toto pojetí autonomie umění ztělesňují umělecké tendence druhé poloviny devatenáctého století, které Bürger přiřazuje k estetismu.⁴² Představitelé estetismu sice sdílejí s hlasateli ideje umění jako předvoje společenské změny odpor vůči buržoazní společnosti, na rozdíl od nich ale spojují tento odpor s odmítáním jakéhokoli využití umění jako prostředku sloužícího mimouměleckým účelům. Tuto tenzi mezi póly reprezentovanými Saint-Simonem a Gautierem potlačila až teorie vrcholného modernismu poloviny dvacátého století.⁴³ Tváří v tvář historické katastrofě nacismu a stalinismu se očista umění od politické poskvrny začíná jevit jako zásadní dobový úkol. Ve vlivném článku „Avantgarda a kýč“ z roku 1939 ztotožňuje Greenberg odpor k buržoazní společnosti s odmítnutím komodifikace a banalizace kultury. Označení avantgardy přitom přiděluje právě uměleckému programu uchovávání kultury jako autonomní oblasti, který *de facto* navazuje na ideu umění pro umění.⁴⁴ Dochází tak k významovému posunu, který naplňuje pojem avantgardy obsahem, jenž si přímo protiče s jeho původním užitím.

Dané chápání avantgardy se stává obecně rozšířeným po druhé světové válce, kdy americká kultura získává v západním světě hegemonii. Například vlivná monografie Renata Poggioliho, nesoucí stejný název jako Bürgerův spis,⁴⁵ představuje podle řady kritiků spíše teorii modernismu.⁴⁶ Jak upozorňuje Jochen Schulte-Sasse, Poggioliho výklad zamlžuje rozdíl mezi avantgardou a estetismem tím, že lokalizuje avantgardní strategii negace především ve způsobu práce s jazykem, a nikoliv v útoku na samotný status umění v buržoazní společnosti.⁴⁷ Sklon zaměřovat původně protikladné proudy v rámci moderního umění ale přetrvává i v pozdější kritice teorie vrcholného modernismu. Zatímco Rosalind Krauss mohla ještě v polovině osmdesátých

42 Pojmem „estetismus“ Bürger označuje především lartpouurlartismus, nikoliv „praktický estetismus“, jaký reprezentoval například Oscar Wilde. Proto míří poněkud vedle snaha vyvrátit Bürgerovu tezi o protikladnosti estetismu a avantgardní intence poukazem na význam „estetizace každodenní existence“, který estetismus získává u Wilda (ROCKHILL, *Radical History*, s. 114). Ale i kdybychom pracovali s tímto širším pojmem estetismu, stále zde zůstává zásadní rozdíl mezi estetizací životního postoje tvůrčího individua, vyhraňujícího se vůči měšťáctví, a požadavkem celkové umělecké proměny kolektivní zkušenosti, který si podle Bürgera stanovila avantgarda.

43 Paul WOOD, *The Challenge of the Avant-Garde*, New Haven – Londýn: Yale University Press 1999, s. 26.

44 GREENBERG, „Avantgarda a kýč“, s. 70.

45 Renato POGGIOLI, *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1968.

46 HUYSSSEN, *After the Great Divide*, s. 162–163, Jochen SCHULTE-SASSE, „Foreword. Theory of Modernism versus Theory of the Avant-Garde“, in: Peter BÜRGER, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1984, s. xiv.

47 SCHULTE-SASSE, „Foreword“, s. xv.

let nazvat sbírku svých esejů *Originalita avantgardy a další modernistické mýty*,⁴⁸ podle Bürgera patří originalita mezi kategorie, které avantgarda v rámci svého útoku na autonomii umění problematizuje.⁴⁹

Bürgerův široce uznávaný vliv tkví v tom, že po *Teorii avantgardy* již takové zaměňování pojmů avantgardy a modernismu není udržitelné.⁵⁰ Podle Bürgera historická avantgardní hnutí sice patří do vývojové linie modernismu do té míry, do jaké představují reakci na estetismus, avšak zároveň se s modernismem rozcházejí tím, že problematizují autonomní instituci umění.⁵¹ Na povrch se tak dostává existence různých konfliktních stadií a projektů v rámci moderny. Bürger ale tuto rozmanitost zároveň zjednodušuje svou snahou vtěsnat ji do binární opozice. Proti Bürgerově definici historických avantgardních hnutí jako útoku na autonomii umění mluví především rozmanitost empirického užití pojmu avantgardy v dějinách: dekády, během nichž teorie a kritika příliš nerozlišovala mezi avantgardou a modernismem, nelze jen tak škrtnout. Ovšem i u těch několika historických avantgardních hnutí, na nichž Bürger staví svou koncepci (dadaismus, surrealismus, konstruktivismus, futurismus), se setkáváme s větší rozmanitostí intencí, než daný výklad připouští. Hal Foster se například snaží ukázat, že testování konvencí jednotlivých uměleckých druhů je v projevech těchto hnutí patrnější než záměr překonat instituci umění.⁵² Podle něj je tak zproblematizována Bürgerova základní premisa, že lze pomocí jedné teorie uchopit avantgardu jako celek.⁵³ Výše zmíněná Poggioliho *Teorie avantgardy* má oproti Bürgerově spekulativní konstrukci tu výhodu, že nabízí konkrétní vhled do rozmanitosti strategií a étosu široké škály projevů souhrnně označovaných daným pojmem.

Obdobně reduktivní se zdá být ztotožnění ideje autonomie, charakterizující moderní umění, s pojetím autonomie v doktríně umění pro umění. Toto zjednodušení vychází najevo při konfrontaci Bürgerových závěrů se čtením *Estetické teorie*. Adorno, který autonomii umění hájí, se na pozadí Bürgerova přehodnocení vztahu zmíněných pojmů už nejeví jako teoretik avantgardy, ale naopak jako její odpůrce.⁵⁴ Zdá se ale, že Adorno disponuje

48 Rosalind E. KRAUSS, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MA: MIT Press 1985.

49 Provakace, jako jsou Duchampovy readymady, kde je sériově vyráběný objekt povýšen na umění, mají podle Bürgera za cíl negovat individuální produkci, která je charakteristická pro autonomní umění a nachází výraz v pojmu génia, viz BÜRGER, *Teorie avantgardy*, s. 109.

50 HUYSEN, *After the Great Divide*, s. 31, 192; WOOD, *The Challenge of the Avant-Garde*, s. 227.

51 BÜRGER, „Avant-Garde and Neo-Avant-Garde“, s. 696.

52 FOSTER, „Co je nového na neoavantgardě?“, s. 74–75.

53 *Ibid.*, s. 65; výrazem „teorie“ se zde zřejmě myslí definice historických avantgardních hnutí jako útoku na instituci umění.

54 Srov. stať „Antiavantgardismus v Adornově estetice“ v tomto vydání, s. 191–203.

širším pojmem autonomie a nabízí komplikovanější vizi moderního umění, než by odpovídalo roli kategorie autonomie v Bürgerově schématu. Adornovo pojetí autonomie umění je dynamické: aby si umění zachovalo kritický odstup vůči společnosti, který původně získalo díky své autonomii, musí negovat ty podoby autonomního umění, které se staly společensky přijatelnými (jako vážná hudba, jež hraje ze záznamu v restauracích, či abstraktní obrazy sloužící jako výzdoba interiérů). Reakcí na proměnu autonomie umění ve z fetišizovaný rys kulturního zboží je proto „zbavování se uměleckosti“ (*Entkunstung*), charakterizující vývoj umění v moderní éře.⁵⁵ Zatímco Bürger chápe princip *l'art pour l'art* jako vyvrcholení procesu autonomizace umění, Adorno v něm vidí pouze zvěcnělou podobu této autonomie – abstraktní a vyprázdňenou antitezi vůči empirickému světu, která již není s to prostředkovat společenský obsah.⁵⁶ Stejnou měrou ovšem nakonec propadají zvěcnění ony tendence, které se snaží překročit autonomii umění, od surrealismu po happening – přicházejí tak totiž o svou (byť iluzorní) distanci vůči empirickému světu. Jestliže tedy Bürger staví estetismus a avantgardu proti sobě jako dvě základní tendence v rámci moderny, pro Adorna se jedná spíše o dva extrémní póly v rámci rozporuplného celku moderního umění.

Můžeme tedy shrnout: Bürger má zásluhu v tom, že přivádí zpět k vědomí potlačený politický původ pojmu avantgardy, odpovídající jeho převažujícímu užití v devatenáctém století. Zároveň ale svým pojetím zamlžuje rozmanitost užití tohoto pojmu ve století dvacátém, stejně jako komplexnost podob a intencí avantgardních hnutí. Kromě toho také neúnosně zužuje pojem modernismu, který v podstatě ztotožňuje s programem umění pro umění – podobně jak to učinil Greenberg s pojmem avantgardy a v protikladu k Adornovu dynamičtějšímu výkladu moderního umění a obsahově bohatšímu pojmu autonomie.

Umění jako instituce

Termínem „historická avantgardní hnutí“ Bürger označuje „konstelaci“ několika uměleckých směrů první a druhé dekády dvacátého století (dadaismus, surrealismus, konstruktivismus, futurismus), v jejichž jádru podle něj leží dva principy: útok na instituci umění a revoluční proměna života jako celku, realizovaná uměním. První z těchto principů je podmínkou druhého: aby bylo možné uskutečnit utopii, v níž budou umění a život spojeny,

55 ADORNO, *Estetická teorie*, s. 29–30.

56 *Ibid.*, s. 309–310.

je nezbytné dialekticky zrušit⁵⁷ umění jako instituci oddělenou od životní praxe. Přínos avantgardních hnutí pro estetickou teorii pak podle Bürgera tkví v tom, že dovolují rozpoznat a analyzovat instituci umění jako klíčový faktor, který určuje společenský účinek uměleckých děl v buržoazní společnosti.

Porozumění tezi, že umění je institucí, může být poněkud ztíženo dvojnázností užití tohoto pojmu. Podle slovníkové definice je instituce v sociologickém smyslu slova „v zásadě každý obecně praktikovaný a v dané kultuře předávaný způsob jednání“, což zahrnuje komplex zvyklostí, jimiž se řídí chování lidí v sociálních vztazích, hodnoty vymezující daný komplex, a role, pomocí níž jsou vzorová normativní očekávání vtělena do individuální zkušenosti.⁵⁸ Instituci v tomto smyslu slova je nutné odlišit od organizací, tvořených „lidmi, kteří určitou činnost institucionalizovaným způsobem provádějí“.⁵⁹ V běžném úzu, ale také v některých teoretických přístupech, ovšem obsah termínu „instituce“ splývá s citovaným významem „organizace“. Musíme proto rozlišovat mezi institucí v obecném smyslu (např. umění) a jejími konkrétními zhmotněními v podobě „materiálních institucí“ (např. muzeum, divadlo, literární časopis). Bürgerovo pojetí umění jako instituce odpovídá prvnímu ze zmíněných významů: instituce umění zahrnuje „jak aparát produkce a distribuce umění, tak představy o umění, které vládou v dané epoše a podstatně určují recepci děl“.⁶⁰ Bürger se zároveň snaží pomocí pojmu autonomie zachytit převládající funkci této instituce v buržoazní společnosti, jež se stává terčem útoku avantgardy.

Právě nedostatečné rozlišování mezi těmito dvěma významy pojmu instituce stojí v pozadí kritiky, která Bürgerovi předhazuje nepřiznaný idealismus. Gabriel Rockhill mu vytýká, že vznik instituce umění neodvozuje z reálné institucionalizace umění v podobě moderních muzeí či akademií, ale z ustanovení estetiky jako svébytné filosofické disciplíny.⁶¹ Pojetí umění jako „teoretické instituce“ Bürgerovi podle Rockhilla dovoluje ignorovat rozmanité způsoby fungování materiálních institucí (muzeí, knihoven, divadel, nakladatelství), které odporují jeho tezi o vydělení z životní praxe coby dominantním rysu instituce umění v buržoazní společnosti. Příkladem může být

57 Bürger důsledně používá sloveso *aufheben* (a od něj odvozené substantivum *Aufhebung*), jehož funkce v Hegelově dialektice odpovídá trojímu významu, který má toto slovo v němčině – „zrušit“, „zachovat“ i „vyzdvihnout“. Dialektická syntéza zároveň ruší i zachovává rozpor mezi dvěma protikladnými stanovisky tím, že jej přenáší na vyšší rovinu, kde se tato stanoviska už vzájemně nevyklučují, ale ukazují se jako dvě stránky téhož.

58 Jan KELLER – Jan VLÁČIL, „Instituce“, in: Hana MAŘÍKOVÁ – Miloslav PETRUSEK – Alena VODÁKOVÁ et al. (eds.), *Sociologický slovník*, Praha: Karolinum 1996, s. 435.

59 *Ibid.*

60 BÜRGER, *Teorie avantgardy*, s. 79.

61 ROCKHILL, *Radical History*, s. 98–99.

role, kterou při vzniku instituce muzea na přelomu osmnáctého a devatenáctého století hrál požadavek legitimizace identity nového národního státu.⁶² Na jiném místě se Rockhill snaží zpochybnit Bürgerovu definici avantgardy jako útoku na instituci umění tím, že vyjmenovává konkrétní „instituce“, jež avantgardní hnutí založila, jako Cabaret Voltaire či Bauhaus.⁶³ Problémem Rockhillova antiesencialismu je, že ve svém důsledku znemožňuje vysvětlit, co mají jednotlivé materiální instituce umění společného. Odmítneme-li přisoudit jakoukoli realitu „teoretické instituci“ umění v Bürgerově smyslu, stanou se muzeum, umělecká akademie, či divadlo vzájemně izolovanými fenomény, jejichž vazba na pojem umění se bude zdát zcela nahodilou.

I přesto je nutné této kritice přiznat, že se dotýká podstatných nedostatků Bürgerova pojetí umění jako instituce. Skutečně lze pochybovat o tom, zda můžeme působení instituce umění v buržoazní společnosti adekvátně zachytit tím, že vypícheme jednu její funkci (autonomie) jako převládající. Také se můžeme ptát, zda se Bürger nezpronevňuje svému vlastnímu nároku na historičnost teorie, když se snaží podat jednotnou charakteristiku instituce umění pro západní společnost posledních století. Bürger totiž nevidí žádnou významnou změnu ve společenské působnosti této instituce například mezi klasicismem, romantismem a realismem na jedné straně a modernismem na straně druhé.⁶⁴ Konečně, Bürgerovi lze vytknout, že nevěnuje dostatečnou pozornost funkcím, které umělecké fenomény plní v rámci jiných institucí.⁶⁵ Bürgerův protiargument, že mimo instituci umění nejsou tyto fenomény vůbec rozpoznatelné jako umělecké, a proto nelze například o sakrální tvorbě hovořit jako o umění ve službách církve,⁶⁶ možná ob stojí, pokud jde o předmoderní tvorbu, těžko jej ale lze vztáhnout na heteronomní způsoby užití umění v dnešní společnosti (masová kultura, propaganda, reklama).

Bürgerovo zaměření pozornosti na instituci umění a její společenskou funkci zapadá do širší dobové tendence, kterou reprezentuje především proud institucionální kritiky v konceptuálním umění a institucionální teorie v analytické estetice. Institucionální kritika ovšem na rozdíl od avantgardních hnutí ani tak neútočí na souhrnnou instituci umění, jako problematizuje konvence nebo politické a ekonomické pozadí „materiálních“ institucí, především muzea (Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Hans Haacke). Bürger jakoukoli, byť podprahovou souvztažnost s tímto proudem popírá: zmíněná jména pro něj nereprezentují nic víc než dočasně přeceněné bubliny

62 *Ibid.*, s. 101–102.

63 *Ibid.*, s. 121–122.

64 SCHULTE-SASSE, „Foreword“, s. xxxv.

65 Lambert ZUIDERVAART, *Adorno's Aesthetic Theory. The Redemption of Illusion*, Cambridge, MA: MIT Press 1991, s. 239.

66 BÜRGER, *Teorie avantgardy*, s. 99, pozn. 15.

na trhu s uměním.⁶⁷ Také podobnost Bürgerovy koncepce s institucionální teorií zůstává spíše vnější – i přesto, že její hlavní představitel George Dickie vychází ve formulaci své definice umění z obecného pojmu instituce, který je blízký Bürgerovu pojetí. Podle Dickieho je instituce buď „(a) zaběhnutá praxe, zákon, zvyk atd.“, nebo „(b) ustálené společenství nebo korporace“, přičemž „svět umění“ je institucí ve smyslu (a).⁶⁸ Zásadní rozdíl mezi oběma teoriemi tkví v tom, že Dickie chce podat definici pojmu umění v deskriptivním či „klasifikačním“, nikoliv normativním smyslu, a proto musí nechat stranou otázku společenské funkce umění, kdežto Bürger usiluje o funkcionální a historickou charakteristiku instituce umění: popisuje proces ustavování této instituce a snaží se zachytit funkci, kterou plní v buržoazní společnosti.

Pojem autonomie a otázka společenské funkce instituce umění

Klíčovou kategorií buržoazní instituce umění, která určuje její „funkční modus“, je pro Bürgera autonomie. V návaznosti na Adorna a s jistou oporou v konkrétních historických zkoumáních Bürger mluví o společenském procesu, trvajícím zhruba od renesance do devatenáctého století, v němž umění získává relativní nezávislost na účelech spojených s fungováním jiných společenských institucí, jako je církev a dvorský život, a ustavuje se jako sféra produkce a recepce autonomních entit (umělecká díla). Rozpoznání umění jako svébytné oblasti lidského života, vyznačující se zvláštním typem zkušenosti (estetično), pak získává teoretickou legitimizaci v estetice Immanuela Kanta a Friedricha Schillera.

Dějinně-filosofická konstrukce, kterou zde Bürger předkládá, zapadá do standardního narativu, spojeného zejména s dílem Maxe Webera a v relativně nedávné době aktualizovaného Habermasem, v němž diferenciaci hodnotových sfér vědy, morálky a umění vystupuje jako ústřední rys kulturní moderny.⁶⁹ Autonomie je tak vlastně obecným znakem všech institucí moderní společnosti (příkladem může být odluka státu a náboženství, volný

67 BÜRGER, „Avant-Garde and Neo-Avant-Garde“, s. 713; předmluva k výboru *Stárnutí moderny* v tomto svazku, s. 173.

68 George DICKIE, „Co je umění? Institucionální analýza“ (1974), in: Denis CIPORANOV – Tomáš KULKA (eds.), *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*, Červený Kostelec: Mervart 2010, s. 120.

69 Jürgen HABERMAS, „Moderna – nedokončený projekt“, in: Egon GÁL – Miroslav MARCELLI (eds.), *Ža zrkadlom moderny. Filozofia posledného dvadsaťročia*. Bratislava: Archa 1991, s. 307.

trh, či nepodjatost soudnictví),⁷⁰ v případě subsystému umění však získává silnější smysl, protože zde není zdůvodněna žádným společenským účelem či funkcí. Mohli bychom říci, že autonomie umění je „prázdná“, nemá základ v životní praxi, a právě proto se stává reprezentací samotného principu autonomie coby klíčové charakteristiky moderní subjektivity.

Bürger ovšem netvrdí, že se umění v buržoazní společnosti uskutečňuje jako plně autonomní. Místo toho hovoří o relativní nezávislosti, kterou umění postupně získává na různých dalších oblastech života společnosti. Přitom nepopírá, že i v moderní éře vedle principu autonomie nadále působí jiné formy legitimizace umění. Právě proto hraje v jeho koncepci takovou roli estetismus druhé poloviny devatenáctého století: teprve v estetismu se nezávislost umění na vnějších účelech a funkcích stává obsahem děl,⁷¹ a tak je kategorie autonomie rozpoznána jako ústřední princip umění v buržoazní společnosti. Ani v estetismu ale umění nezískává absolutní autonomii, byť by tomu jeho zástupci rádi věřili. Spíše se zde autonomie prosazuje jako ideologická kategorie, která popisuje zdání svébytné existence, jímž umělecká díla působí v důsledku svého relativně autonomního institucionálního statusu, jako jejich skutečnou vlastnost.

Ve světle těchto poznámek nepůsobí příliš přesvědčivě snaha vyvrátit Bürgerovu tezi o autonomii umění v buržoazní společnosti pomocí empirických protipříkladů – ať už poukazují na významné společenské funkce, jež v devatenáctém století plní muzea umění, na proces demokratizace umění, či na heteronomii umění vůči trhu.⁷² Jestliže Bürger vykládá tyto fenomény jako součást procesu nárůstu „relativní nezávislosti“ umění, nejedná se o žádný „kouzelnický trik“ dialektiky,⁷³ nýbrž o celkem střízlivé zohlednění historických a sociálních podmínek, v nichž se ideál autonomie konstituuje. Součástí procesu, během kterého se umění emancipovalo z vazby na jiné subsystémy společnosti, je totiž už samotné prosazení generického pojmu „umění“ v singuláru, jež historici situují do poloviny osmnáctého století.⁷⁴ Pokud tedy můžeme v určité fázi evropských dějin hovořit o státotvorné roli muzeí či doložit demokratizaci umění, je na místě se ptát, čeho je to muzeum, a co se demokratizuje. Je-li odpovědí na tyto otázky „umění“,

70 Pascal GIELEN, „Autonomy via Heteronomy“, in: *The Murmuring of the Artistic Multitude. Global Art, Politics and Post-Fordism*, Amsterdam: Valiz 2015, s. 118

71 Obsahem ve významu *Gehalt*, tedy smyslem, který umělecká díla vyjadřují. Termín *Gehalt* je potřeba odlišit od výrazu *Inhalt*, který označuje tematickou náplň uměleckých děl. Dílo v Bürgerově pojetí získává specifický obsah či smysl (*Gehalt*) jakožto jednota formy a obsahu (*Inhalt*), jejíž působení je určeno rámcem instituce umění.

72 ROCKHILL, *Radical History*, s. 109.

73 *Ibid.*, s. 110.

74 Paul Oskar KRISTELLER, „The Modern System of the Arts. Part I“, *Journal of the History of Ideas*, roč. 12, 1951, č. 4, s. 497.

můžeme to považovat za historický důkaz jisté relativní samostatnosti instituce umění v Bürgerově smyslu. Tuto relativní nezávislost nelze zpochybnit ani poukazem na heteronomii umění ve vztahu k trhu: právě rozmach zvláštního trhu s uměním totiž hrál významnou úlohu v procesu osvobozování umění od církevní či státní objednávky. V dějinné perspektivě se tak skutečnost, že jsou umělecká díla rozpoznána jako zvláštní druh komodity, jeví jako logický krok, který musí předcházet pozdějšímu určení autonomie umění jako odporu vůči principu směny. Navíc, pokud si na tomto stupni argumentace přece jen dovolíme trochu dialektiky, uvidíme spolu s Adornem, že idea autonomie umění nejen vyjadřuje protest vůči trhu, ale současně také navazuje na jeho základní principy. Adorno charakterizuje autonomní umělecké dílo také jako „absolutní zboží“.⁷⁵ Toto označení vyjadřuje paradoxní skutečnost, že umělecké dílo je věc, která na nás působí zdáním nezávislé existence, přestože je vyrobena člověkem. Jeho struktura je tak shodná s fetišovou formou zboží, které, jak víme od Marxe, představuje zvláštní věc, jejíž tajemné kouzlo je ve skutečnosti výrazem určitého vztahu mezi lidmi.⁷⁶

Je-li autonomie umění ideologickou kategorií buržoazní společnosti, pak úkolem kritika ideologie je vzájemně odlišit pravdivý a nepravdivý moment v rámci této kategorie. Podle Bürgera je kategorie autonomie pravdivá potud, že zachycuje historický fakt vyčlenění umění jako zvláštní domény z životního kontextu, klame však v tom, že zakrývá společenskou podmíněnost procesu emancipace umění, spojeného se vzestupem buržoazie a prosazením jejího pojetí subjektivity.⁷⁷ Odtud vyplývá důsledek, že domnělá bezúčelnost či bezfunkčnost umění musí ve skutečnosti plnit jisté účely či funkce v rámci buržoazní společnosti. Bürger se domnívá, že před nástupem estetismu, se kterým se umění dostává do krize, lze jeho převažující funkci popsat prostřednictvím Habermasova pojmu „reziduálních“ potřeb: autonomní umění poskytuje útočiště touhám a hodnotám, jež v buržoazní společnosti nenacházejí naplnění, protože odporují účelově racionálnímu principu její organizace (pocit sounáležitosti s přírodou, štěstí komunikativní racionality apod.).⁷⁸ Umění nabízí virtuální uspokojení těchto potřeb tím, že poskytuje „krásné zdání“ lepšího světa. Jak Bürger dále ukazuje pomocí Marcuseho koncepce „afirmativního charakteru“ kultury,⁷⁹ tato role umění je dvojsečná: umění sice fiktivním naplněním potlačovaných potřeb protestuje proti statu quo, ale současně tak oslabuje tlak na reálnou změnu.

75 ADORNO, *Estetická teorie*, s. 309.

76 Karel MARX, *Kapitál. Kritika politické ekonomie*, sv. 1, *Kniha 1. Výrobní proces kapitálu*, Praha: Svoboda 1978, s. 86–87.

77 BÜRGER, *Teorie avantgardy*, s. 104.

78 *Ibid.*, s. 105.

79 MARCUSE, „O afirmativním charakteru kultury“.

V této interpretaci společenské funkce umění Bürger rozvíjí některé motivy Adornovy estetiky, zároveň se ale od ní také významně odchyľuje. I pro Adorna je umění útočištěm těch forem lidského vztahu ke světu, které jsou ve společnosti, kde dominuje princip směny a účelová racionalita, potlačeny – především mimetického postoje.⁸⁰ Coby jednota, v níž jsou celek a části propojeny nenásilným způsobem, umělecké dílo navíc představuje obraz svobody, který působí uprostřed nesvobodné společnosti jako utopický „příslib štěstí“. Také u Adorna je tato interpretace společenského působení umění spojena s nahlédnutím jeho podvojného kriticko-afirmativního charakteru. Zásadní rozdíl mezi oběma mysliteli se však týká lokalizace afirmativního účinku umění a návrhu, jak mu má umění čelit, aby si uchovalo svůj kritický obsah či funkci. Adorno spojuje afirmativní společenský účinek umění s organickou formou klasického uměleckého díla, uchovávajících zdání smířenosti v rámci společnosti rozervané rozpory. Moderní umělecké dílo pak v jeho pojetí protestuje proti společnosti svou fragmentární či disonantní formou, která vynáší na světlo napětí mezi zdáním samostatné existence díla a lidskou prací, již vyžaduje jeho vznik. Bürger ale považuje toto umístění protestu proti společnosti do obsahu či smyslu (*Gehalt*), ztělesněného ve formálně-obsahové jednotě modernistického uměleckého díla, za neuspokojivé. Může se přitom opřít o bohatou zkušenost s uplatněním moderního umění ve službách reprezentace politické a ekonomické moci po druhé světové válce. Upadání kdysi radikálních forem moderny – jako nové hudby či abstraktního malířství – do podřízenosti principu registroval už Adorno,⁸¹ který z něj vyvozoval požadavek prohloubení disonance ve struktuře díla, a tedy nutnost rostoucí převahy konstruktivní složky díla nad jeho mimetickou komponentou.⁸² Podle Bürgera je ale afirmativní vztah ke statu quo založen již v samotném vydělení ze životní praxe, kterým se instituce umění ustavuje jako autonomní. Proto k zásadnímu zlomu v dějinách umění podle něj nedochází s nástupem modernismu, kdy je klasické, organické umělecké dílo vystřídáno moderním dílem problematizujícím umělecké prostředky, nýbrž s historickými avantgardními hnutími, která útočí na

80 *Mimésis* pro Adorna představuje původní formu racionality, spojenou s magickou praxí, při níž se subjekt vědomě snaží připodobnit objektu (přírodě), čímž dochází k jejímu zdvojení. ZUIDERVAART, *Adorno's Aesthetic Theory*, s. 111.

81 ADORNO, *Estetická teorie*, s. 299.

82 Peter OSBORNE, „Adorno and the Metaphysics of Modernism. The Problem of a ‚Post-modern‘ Art“, in Andrew BENJAMIN (ed.), *The Problems of Modernity. Adorno and Benjamin*, Londýn: Routledge 1989, s. 37. Umělecké dílo pro Adorna vzniká jako v principu nesmiřitelný dialektický vztah mezi *mimésis*, neboli nepojmovým otevřením se vůči objektu (přírodě, matérii), a racionální konstrukcí, neboli formou (*ibid.*, s. 31), jejímž prostřednictvím umělec ukládá materiálu svou vůli. S rostoucí převahou konstruktivní složky se zmenšuje distance umění oproti „identitnímu myšlení“, pomocí něhož člověk realizuje své panství nad přírodou.

samotnou in
je, že Bürger
nického um
odporu pro
Konfron
chápát zvan
pozic. Ador
příkladů no
práce s mate
anglofonní
umění, již o
čím obtížný
v němž se r
nou dosahuj
autonomní
(takové upla
vyžadovalo
ce Adorna d
gardních ma
avantgardist
fungují jako
rého Breton
ta), a na dě
neorganicko
zpochybnují
organické u
ní než jako p
médií⁸⁴ umě
montáž sam
můžeme je s
v Adornově
vytyčování
Poggioli.⁸⁵ B
ných proud
se totiž, že p
rium svěbytu
teoretický p
jejichž produ

83 BÜRGER,
84 FOSTER,
85 POGGIOLI

samotnou instituci umění a její společenskou funkci. Pozoruhodné přitom je, že Bürger přebírá z Adornova pojetí moderního umění koncepci neorganického uměleckého díla a nově jej interpretuje jako výraz avantgardního odporu proti instituci umění.

Konfrontace Adornovy obhajoby autonomie umění a Bürgerova návrhu chápat avantgardu jako útok na tuto autonomii odkrývá nedostatky obou pozic. Adorno je zjevně historicky limitován tím, že se ve svém vyhledávání příkladů novosti a cíleného vytváření disonancí omezuje pouze na způsob práce s materiálem existujících uměleckých druhů (čili s tím, co poválečná anglofonní kritika umění nazývá „médiem“) v rámci autonomní instituce umění, již ostře odděluje od heteronomního umění (kulturní průmysl). To činí obtížným, ne-li nemožným, uplatnění jeho úvah na současné umění, v němž se napětí mezi konstitutivními složkami uměleckého díla povětšinou dosahuje právě pomocí přemostění mezi uměleckými disciplínami, mezi autonomní a heteronomní tvorbou, anebo mezi uměním a každodenností (takové uplatnění by tedy vedle překročení hranice instituce umění patrně vyžadovalo také revizi pojmu materiálu). Zdá se ale, že se Bürger ve své kritice Adorna dostává do opačného extrému, když bere za slovo rétoriku avantgardních manifestů a jejím prizmatem se pak dívá na samotnou produkci avantgardistů. Mezi příklady této produkce, které uvádí, najdeme práce, jež fungují jako autonomní díla v rámci instituce umění (například romány Andrého Bretona a Louise Aragona či obrazy Pabla Picassa a Reného Magritta), a na deklarovanou avantgardní intenci upomínají pouze nepřímo svou neorganickou formou. Není ale jasné, proč bychom měli chápat díla, která zpochybňují „určitý typ jednoty: vztah části a celku, který charakterizuje organické umělecké dílo“,⁸³ spíše jako útok na vnější hranice instituce umění než jako porušování platných estetických norem nebo testování konvencí médií⁸⁴ uvnitř této instituce. Strategie jako provokace, vyhledávání náhody či montáž samy o sobě nedokládají převládající intenci zrušit instituci umění – můžeme je stejně dobře interpretovat jako úsilí o fragmentárnost a disonanci v Adornově smyslu, nebo jako projev agonistického překračování hranic při vytyčování cesty k budoucnosti, které považuje za klíčový rys avantgardy Poggioli.⁸⁵ Bürgerovo rozlišení avantgardy a modernismu jako dvou odlišných proudů v rámci moderny se potom zdá být obtížně udržitelné: ukazuje se totiž, že požadavek zrušení instituce umění nemůže fungovat jako kritérium svébytného druhu umělecké praxe, ale dá se přinejlepším doložit jako teoretický postoj, zastávaný některými představiteli avantgardních hnutí, jejichž produkce prozrazuje širší spektrum strategií i cílů.

83 BÜRGER, *Teorie avantgardy*, s. 114.

84 FOSTER, „Co je nového na neoavantgardě?“, s. 74–75.

85 POGGIOLI, *Theory of the Avant-Garde*, s. 69–72.

Rozporuplná intence avantgardy a historický význam jejího ztroskotání

Historická avantgardní hnutí, jak je prezentuje Bürgerova spekulativní konstrukce, se nacházejí v prekérním postavení jak vůči autonomii umění, tak ve vztahu ke společnosti. Nechtějí totiž instituci umění jednoduše zlikvidovat, ale dialekticky ji překonat tím, že osvobodí estetický potenciál, uvězněný v jejím rámci, a uskuteční jej v životní praxi: avantgardy se snaží zorganizovat novou životní praxi na bázi zkušenosti svobody poskytované uměním.⁸⁶ Pokud jde o přístup k této zkušenosti, jsou ovšem zavázány estetismu – jinými slovy, splnutí umění se životem je dialekticky podmíněno jeho předchozí autonomií. Druhou podmínkou uskutečnění avantgardní intence je pak souběžná politická změna: umění se může realizovat pouze ve společnosti, která již není buržoazní. Z toho vyplývá, že bez současné revoluční přeměny celé společnosti není překonání autonomie umění žádoucí. Umění, které se nechá zcela pohltnout životní praxí, „přichází se ztrátou odstupu od životní praxe také o schopnost ji kritizovat“.⁸⁷

Tato úvaha je možná nejvíce matoucím místem *Teorie avantgardy*. Richard Murphy považuje nejednoznačné určení vztahu avantgardy k autonomii umění (již chybně ztotožňuje s „estetickou autonomií“) za „slepu skvrnu“, která nabourává celou Bürgerovu analýzu.⁸⁸ Zjevně se domnívá, že charakteristika historických avantgardních hnutí jako úsilí přetvořit život na bázi umění je v rozporu s požadavkem kritického odstupu vůči společnosti jako podmínky možnosti představit si odlišnou životní praxi. Navrhuje proto revizi Bürgerova modelu, kdy má ztroskotání avantgardní intence vyplývat z rozporuplnosti této intence samé. Podle Murphyho probíhá uvnitř avantgardy nevyřešený spor mezi touhou vytvořit novou formu umění, jež by umožnila sloučení umělecké tvorby se životem, a potřebou zachovat si jistou míru autonomie, jež by dovolila umění formulovat kritiku společnosti.⁸⁹ Přestože se jedná o sympatickou snahu získat o něco volnější pojem avantgardy, argumentační postup, k němuž se Murphy uchyluje – totiž vyvrácení Bürgerova Bürgerem – nepůsobí moc přesvědčivě. Oproti Murphymu se nedomnívám, že mezi oběma zmíněnými tvrzeními je rozpor, ani nepovažuji nejednoznačnost pojetí vztahu avantgardy k autonomii za slabinu Bürgerovy koncepce. Mám za to, že Murphy ve svém čtení opomíjí rozdíl mezi utopickou, umělecky proměněnou sociální realitou a stávající životní

86 BÜRGER, *Teorie avantgardy*, s. 107.

87 *Ibid.*, s. 108.

88 Richard MURPHY, *Teoretizace avantgardy. Modernismus, expresionismus a problém postmoderny*, Brno: Host 2010, s. 32.

89 *Ibid.*, s. 33.

praxí buržoazní společnosti. V uskutečněné utopické společnosti by před uměním již nestál úkol kritizovat život, a proto by vymizení distance nemělo představovat obtíž. Ztráta privilegovaného místa, které dovoluje vytvářet obrazy lepšího světa, se ale stává zásadním problémem, pokud je zároveň zachován společenský status quo. Pak totiž splynutí s životní praxí nemůže znamenat nic jiného než podřízení umělecké kreativity účelové racionalitě pozdně kapitalistické společnosti. To by se rovnalo „falešnému uskutečnění“ avantgardních cílů, které pro Bürgera představuje jeden z aspektů jejich ztroskotání.

Teze o historickém ztroskotání avantgardních intencí patří mezi ústřední a zároveň nejkontroverznější prvky Bürgerovy koncepce. Bürger rozlišuje tři základní roviny zmíněného ztroskotání:⁹⁰ Zaprvé, avantgardě se nepodařilo přetvořit život na základě umění. Pokud se někdy zdálo, že tento cíl lze uskutečnit, tato šance byla definitivně promarněna v důsledku dějinných katastrof dvacátého století. Ačkoliv Bürger neuvádí žádné symbolické datum konce historických avantgardních hnutí, můžeme ho přibližně situovat do poloviny třicátých let, kdy v Německu získávají moc nacisté a v Sovětském svazu se za oficiální uměleckou doktrínu vyhláší socialistický realismus. Vedle těchto vnějších příčin ovšem existují také vnitřní příčiny ztroskotání avantgardních intencí. Bürger totiž zdůrazňuje, že si avantgardisté sami byli vědomi neuskutečnitelnosti svých cílů.⁹¹ V tom případě se požadavek překonání instituce umění jeví jako strategické přehánění, jehož skutečným cílem je zviditelnit tuto instituci a odhalit společenskou funkci její oddělenosti od životní praxe. Další dva aspekty ztroskotání avantgard paradoxně spočívají v jejich pochybném úspěchu: jednak jsou avantgardní strategie v poválečné éře uznány jako umění, a tím zbaveny svého původního významu útoku na instituci umění,⁹² jednak dochází k „falešnému uskutečnění“ avantgardních cílů v podobě estetizace každodennosti kulturním průmyslem a zbožní estetikou.⁹³

Teze o ztroskotání historických avantgardních hnutí se v sedmdesátých letech stala terčem důrazného odmítnutí především ze strany západoněmecké kulturní levice: rušila totiž přesvědčení jejích představitelů o tom, že se radikálními uměleckými experimenty podílejí na aktivitě revolučního hnutí.⁹⁴ Obdobnou nevoli tato teze vyvolává také u dnešních autorů, kteří se snaží obhajovat politickou působnost umění, a v tom, že Bürger odsouvá naděje na takové působení do minulosti, vidí projev defétismu.⁹⁵ Rockhill se

90 BÜRGER, „Avant-Garde and Neo-Avant-Garde“, s. 704–705.

91 *Ibid.*, s. 700.

92 BÜRGER, *Teorie avantgardy*, s. 110.

93 *Ibid.*, s. 111–112.

94 BÜRGER, „Avant-Garde and Neo-Avant-Garde“, s. 700.

95 ROCKHILL, *Radical History*.

snaží vyvrátit tezi o ztroskotání avantgardních intencí tím, že poukazuje na neoddiskutovatelný vliv, který měly avantgardy v oblastech spojených s průmyslovou výrobou, jako je architektura a design. „Triumf internacionálního stylu“, který se stal všudypřítomným prvkem městské krajiny, a význam konstruktivismu, De Stijl a Bauhausu pro vývoj průmyslového designu musíme podle Rockhilla interpretovat jako mimořádný úspěch z hlediska proměny estetického prožívání každodennosti.⁹⁶ Vypadá to tedy, že Bürger není s to nahlédnout skutečný úspěch avantgardní intence propojit život a umění, protože se ve své analýze působení avantgard omezuje na model muzea a kánonu uměleckých děl.⁹⁷ Bürgerovy závěry jsou tak limitovány přesně tou binární logikou (autonomní vs. užití, vysoké vs. nízké), kterou avantgardy chtěly překročit. Tato na první pohled přesvědčivá kritika se však míjí s obsahem Bürgerovy teze o falešném uskutečnění avantgardních cílů v podobě estetizace každodennosti. Bürger totiž nijak nepopírá obrovskou míru, ve které zmíněné avantgardní tendence ovlivnily podobu měst nebo formu průmyslových výrobků. Klíčová je pro něj ale skutečnost, že tento vliv nebyl doprovázen zrodem nového, svobodnějšího společenského uspořádání. Jedná se tak pouze o změnu obalu, ve kterém zůstává stejný obsah – totiž odcizená struktura výrobních vztahů buržoazní společnosti.

Nezvratný charakter, který má pro Bürgera ztroskotání avantgardních intencí, předpokládá jednosměrné pojetí dějin, v nichž se šance uvést avantgardní projekt do života objevila jenom jednou a byla provždy promarněna. Jak vyvozuje Jochen Schulte-Sasse, tato konstrukce implikuje buď představu determinace dějin objektivními vývojovými zákony, nebo adornořký pesimismus, který chápe každé úsilí o přímou intervenci do běhu dějin jako iluzi, a odsuzuje nás proto k paralyzovanému čekání na změnu.⁹⁸ Podle Rockhilla zapadá melancholický a defetistický postoj, kterým se vyznačuje Bürgerův pohled na avantgardu, do étosu „konce iluzí“ příznačného pro poslední třetinu dvacátého století – tedy do obecně sdílené představy, že utopické naděje vkládané v sociální účinnost umění jsou stejně iluzorní jako politické metanarace socialistické a komunistické tradice.⁹⁹ Rockhill se přitom snaží ukázat, že tento étos není příznačný pouze pro postmoderní myslitelé, ale také pro pozdní kritickou teorii. To je i případ Bürgera, jehož historická metodologie je na hony vzdálená postmoderně. V návaznosti na Rockhillovu kritiku je možné *Teorii avantgardy* charakterizovat jako esencialistický narativ, jehož protagonisty jsou monolitické pojmové konstrukce:¹⁰⁰

96 *Ibid.*, s. 131.

97 *Ibid.*, s. 130.

98 SCHULTE-SASSE, „Foreword“, s. xiii.

99 ROCKHILL, *Radical History*, s. 96, 92.

100 *Ibid.*, s. 99.

je jen jedna avantgarda adekvátní svému pojmu, jež je vedena *jednou* hlavní intencí – zrušit (*aufheben*) instituci umění, kterážto instituce prostřednictvím *jednoho* významu kategorie autonomie naplňuje *jednu* ústřední funkci v rámci *jednoho*, totiž buržoazního typu společnosti; umění v této společnosti má *jedinou* dějinnou trajektorii, na níž avantgardy zažívají *jedno* epochální selhání; jejich cíle jsou pak falešně uskutečněny v podobě estetizace každodennosti *jedním* totálním komplexem kulturního průmyslu... Tragický osud avantgardy je zde ukotven v deterministickém, jednosměrném a totalizujícím modelu dějin. Chronologická periodizace procesu autonomizace umění,¹⁰¹ jenž se navzdory Bürgerovu zdůrazňování avantgardního zlomu jeví jako evoluční vývoj, je přitom upřednostňována oproti horizontální rovině zeměpisu a stratigrafické rovině sociálních praktik.¹⁰²

Zbytkový evolucionismus Bürgerovy koncepce dějin pochopitelně ve své době neunikl ani kritice formulované z pohledu postmoderní teorie. Hal Foster Bürgerovi vytýká, že prezentuje dějiny jako něco „punktuálního a konečného“, takže se zlom ve vývoji umění odehrává naráz a ihned získává svůj plný význam, který pak trvale nese.¹⁰³ Další zpracování tohoto původního impulsu je pouze zbytečným a degencrovaným opakováním. Foster navrhuje nahradit Bürgerův model historického vyprávění s jeho lineární logikou příčiny a následku modelem inspirovaným časovou strukturou konstituce subjektu v psychoanalýze.¹⁰⁴ Z lacanovského čtení Freudovy teorie přebírá koncepci „dodatečnosti“ (*Nachträglichkeit*), podle které je ke vzniku traumatu zapotřebí opakování, kdy vytěsněná původní událost je překódována nějakou pozdější událostí, jež ji znovu vynáší na povrch a dodává jí specifický význam. Podle Fostera je poválečná neoavantgarda takovou dodatečnou událostí, která *poprvé* v dějinách konstituuje trauma historické avantgardy – buď tím, že jej hystericky přehrává, nebo tak, že jej důsledně zpracovává.¹⁰⁵ Právě díky tomuto zpětnému působení neoavantgardy je možné udělit první avantgardě status historického zlomu.

Hraniční postavení Bürgerovy koncepce dějin umění mezi kritickou teorií a postmodernou se projevuje v jeho úsilí uchovat odkaz avantgardy na poli teorie. Bürger zdůrazňuje, že ztroskotání avantgardních intencí nezůstalo bez následků:¹⁰⁶ bylo nezbytné proto, aby se do středu badatelské pozornosti dostala instituce umění. Dialektice dějin umění buržoazní éry se tak dostává jiného vyvrcholení, než v jaké doufala avantgardní hnutí: místo toho, aby se umění uskutečnilo ve spojení se životem, přichází k vlastnímu

101 *Ibid.*, s. 106–107.

102 *Ibid.*, s. 118.

103 FOSTER, „Co je nového na neoavantgardě?“, s. 68.

104 *Ibid.*, s. 81.

105 *Ibid.*, s. 83.

106 BÜRGER, „Avant-Garde and Neo-Avant-Garde“, s. 700.

sebeuvědomění tím, že se poznává jako instituce. Hegeliánské schéma, ve kterém umění přenechává svůj kognitivní nárok teorii, staví Bürgerovu koncepci do pozoruhodné blízkosti teze o konci umění, k níž zhruba ve stejné době dospěl Arthur C. Danto.¹⁰⁷ Mezi oběma mysliteli je ale zásadní rozdíl v tom, jak chápou dějinný vývoj, který vedl k danému vyústění. Danto jej popisuje jako kontinuální proces, ve kterém se moderní výtvarné směry snaží prostřednictvím stále větší abstrakce přiblížit k odpovědi na otázku po podstatě umění; předání otěží filosofii je na určitém stupni tohoto procesu logickým krokem. V Bürgerově příběhu se lidské estetické a kreativní potence odcizují každodenní životní praxi v podobě autonomního umění, aby se znova propojily se životem na vyšším stupni; pouze katastrofální krach tohoto projektu vede k tomu, že se impulsy avantgardy přesouvají do sféry teorie. Tomuto rozdílu odpovídá kontrast mezi spíše pozitivním hodnocením „posthistorického“ stavu umění u Danta (jenž ovšem s jistou melancholií hovořil o ztraceném privilegiu života v dějinách) a pochmurnými tóny Bürgerova líčení postavantgardní tvorby.

Instituce umění po avantgardě. Neoavantgarda a postmoderna

Součástí historické konstrukce navrhované v *Teorii avantgardy* jsou závěry ohledně způsobu přetrvávání instituce umění po zlomu způsobeném avantgardou. Proto je možné na knihu pohlížet také jako na reflexi uměleckých tendencí aktuálních v době jejího vzniku – tedy jako na jistou teorii postmoderny. Z perspektivy nastavené *Teorii avantgardy* se Bürger ostatně vrací k postmoderně i v některých pozdějších textech.¹⁰⁸

Jako příznačný rys umělecké produkce po avantgardách Bürger vypichuje skutečnost, že umělcům začínají být volně přístupné k použití umělecké prostředky předchozích epoch (také zde je možné vidět paralely s Dantovým líčením posthistorického umění).¹⁰⁹ Jak ale sám později připustil, způsob, jakým ze ztroskotání avantgardní intence vyplývá volná disponibilita uměleckého materiálu, nebyl v *Teorii avantgardy* dostatečně osvětlen.¹¹⁰ V návaznosti na tuto zpětnou reflexi lze postup argumentu rekonstruovat následovně: Avantgardisté v rámci svého útoku na instituci umění zpochyb-

107 Arthur C. DANTO, „Konec umění“ (1984), *Estetika*, roč. 35, 1998, č. 1, s. 1–18.

108 Řada z nich byla zařazena do výboru Peter BÜRGER, *Das Altern der Moderne. Schriften zur bildenden Kunst*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 2001, jehož český překlad je součástí tohoto vydání.

109 BÜRGER, „Avant-Garde and Neo-Avant-Garde“, s. 704.

110 *Ibid.*, s. 703–704.

buji základní
střední pozici
malé individu
ké techniky
tímžleho
je montáž, j
kultury.¹¹¹ N
musí spolu
materiálu. I
dva faktory
ohledu, že
autonomiát;
rá ji naplňu
do sebe mu
zřeknout ná
návratu k
instituce un
který zde z
ní vůči avat
tím, že ust
jako oblast
umění díky
posílila: za
vat autonom

Přestože
do celkové
společnosti
s empirické
nadále urč
zde ještě v
umělecké a
stále těžší p
rijní síte?¹¹²
jsou bienál

111 BÜRGER

112 BÜRGER

113 *Ibid.*

114 *Ibid.*, s. 7

115 Rozlišení

Místně sp

2009, č. 6

116 HUYSS

ňují základní rysy autonomního umění, mezi které patří vedle absentujícího účelu použití (bezfunkčnosti) a individuální recepce (estetické zkušenosti) také individuální produkce (svěbytnost výrazu geniálního jedince a umělecké techniky).¹¹¹ Rozcházejí se proto také s modernistickým principem kontinuálního propracovávání uměleckého materiálu. V rámci strategií, jako je montáž, přebírají starší umělecké formy nebo prvky populární a masové kultury.¹¹² Když pak instituce umění zpětně uznává avantgardu jako umění, musí spolu s tím legitimizovat i opětovné využití zastaralého uměleckého materiálu. Podobu instituce umění po krachu avantgard tak charakterizují dva faktory: na jednu stranu tato instituce odolává útoku avantgard v tom ohledu, že si zachovává svou společenskou funkci ukotvenou v principu autonomie; na druhou stranu ale její diskurs a převládající podoba děl, která ji naplňují, zažívají vlivem avantgardy zásadní změnu – instituce umění do sebe musí přijmout avantgardní kategorie šoku či zlomu a současně se zřeknout nároku stanovovat závazné estetické normy.¹¹³ Avantgardní praxe návratu k uměleckým prostředkům minulosti ovšem svým začleněním do instituce umění ztrácí původní význam kritiky této instituce. Nový obsah, který zde získává, spočívá zřejmě právě v oslavě rezistence instituce umění vůči avantgardnímu útoku. Instituce umění demonstruje tuto rezistenci tím, že ustupuje z domény *estetické* autonomie,¹¹⁴ a zároveň nadále působí jako oblast oddělená od životní praxe. Mohli bychom tedy říct, že instituce umění díky odrazení a současnému pohlcení avantgardního útoku ještě více posílila: zachovala si *sociální* autonomii, aniž by ji nadále musela legitimizovat autonomií estetickou.¹¹⁵

Přestože se jedná o elegantní způsob, jak zahrnout reflexi postmoderny do celkové konstrukce vztahu avantgardy a autonomie umění v buržoazní společnosti, dostává i tato část Bürgerovy teorie trhliny, a to v konfrontaci s empirickým pozorováním. Lze pochybovat o tom, že princip autonomie nadále určuje převládající funkci instituce umění; není dokonce ani jisté, zde ještě vůbec můžeme hovořit o jedné instituci umění. Nevyznačují se umělecké aktivity od šedesátých let dále mnohem větší rozptýleností, kdy je stále těžší přiřadit je k pevným institucím typu akademie, muzeí nebo galerijní sítě?¹¹⁶ Nejsme svědky zrodu nových institucionálních modelů, jako jsou bienále zaměřená na globální umění, kurátorství, rezidenční programy

111 BÜRGER, *Teorie avantgardy*, s. 109.

112 BÜRGER, „Avant-Garde and Neo-Avant-Garde“, s. 706.

113 *Ibid.*

114 *Ibid.*, s. 707.

115 Rozlišení estetické a sociální autonomie přebírá z Jason GAIGER, „Demontáž rámce. Místně specifické umění a estetická autonomie“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, roč. 3, 2009, č. 6–7, s. 99.

116 HUYSEN, *After the Great Divide*, s. 219.

podporující projektové umělce či participativní umění? Nehrají v legitima-
zaci některých z těchto modelů čím dál důležitější roli rozmanité hetero-
nomní cíle, jako je reprezentace ekonomické moci sběratelů, uznání sub-
alterních identit nebo praktické zlepšení života konkrétního společenství?
Těmto námitkám bychom snad mohli čelit už zmíněným rozlišením mezi
dílečnými „materiálními institucemi“, neboli organizacemi (například bienále,
galerijní síť), a „teoretickou“ institucí umění coby jejich normativním rám-
cem. Není-li možné definovat posledně jmenovanou ani prostřednictvím
estetické autonomie (tj. s odkazem na zvláštní typ zkušenosti poskytovaný
formou děl),¹¹⁷ ani utopickým cílem proměny společnosti, pak to, co zbý-
vá, je negativní vymezení autonomie jako absence společenského účinku.
Instituce umění by pak byla úložištěm artefaktů a praktik, které buď přišly
o společenskou působnost, nebo ji nikdy neměly; funkcí této instituce by
bylo zajistit, aby ji znovu nezískaly. Například ve vztahu k politickým pro-
jektům, které nejsou slučitelné s chodem společnosti pozdního kapitalismu,
by tak tato instituce plnila dvojí úlohu: nadále by je uchovávala, a zároveň
by neutralizovala možnost jejich praktické realizace.¹¹⁸

Právě ve výkladu funkce instituce umění po avantgardách se ale uka-
zují limity Bürgerovy vertikální konstrukce dějin, vůči níž se vymezuje
Rockhill.¹¹⁹ Bürger nedostatečně zohledňuje horizontální dimenzi tvořenou
různými lokálními kontexty, ve kterých instituce umění získává odlišné funk-
ce a vývojové trajektorie. Místo toho se výrazně opírá o zobecnění vlastní
zkušenosti se západoevropským kulturním provozem po druhé světové válce,
jehož prizmatem pak posuzuje také příklady z jiných zeměpisných kontextů.

Opomíjení lokálních rozdílů vychází najevo zejména v paušálním odsou-
zení tzv. neoavantgard. Přestože se dnes běžně setkáme s deskriptivním uži-
tím tohoto pojmu coby označení pro širší spektrum poválečných tendencí
rozvíjejících formální strategie avantgard (Fluxus, happening, arte povera,
konceptualismus atd.), Bürger jej zavádí v pejorativním významu. Pojem
neoavantgardy funguje v rámci jeho koncepce jako nástroj imanentní kritiky
institucionalizace odkazu avantgard: pováleční umělci opakují provokativní
gesta avantgardy jako autonomní díla uvnitř instituce umění, a proto si již
nemohou legitimně klást nárok na její transgresi.¹²⁰

117 To je důsledek přijetí avantgardních strategií do instituce umění: v případě avantgardních
provokací, které se snaží vyvolat u recipienta šok a tím jej aktivizovat, není estetický postoj
adekvátním modelem recepce; po Duchampových readymadech už není možné vyžadovat
po objektech, usilujících o zařazení do umění, vstupenku v podobě signifikantních estetic-
kých vlastností.

118 Tak by mohla znít Bürgerem inspirovaná kritika aktuálních pokusů o politickou či sociální
angažovanost ve sféře současného umění.

119 ROCKHILL, *Radical History*, s. 106.

120 BÜRGER, *Teorie avantgardy*, s. 116.

Aby Bu
spáněny tři j
institucional
umělecké po
avantgardy i
ce, a konečn
vnořují ra
novinu, ukáz
které bycho
gardám. Slep
ných neoava
umělci ve st
lze snadno r
Na stránkách
ce setkávám
ho umělecké
které už spl
lečnosti.¹²¹ T
umění vých
ho kontextu
umění zde p
ně kapitalist
konzumní st
nomii politic
požadavek s
zapadá: umě
podmínkám
Usilují tak o
ňovala, aby s
Ovšem a
jednotný, ja
rozdíly mezi
Americké ne
jež se mohly
domovském

121 [red.], „[be
1969, č. 1, s.

Poznámky k
122 Jedná se jist
Českosloven

Praha: tran

123 HUYSEN

Aby Bürgerova kritika neoavantgard byla platná, je zapotřebí, aby byly splněny tři podmínky: posuzované projekty musejí být realizovány uvnitř institucionálního rámce, který uznává avantgardní strategie jako legitimní umělecké postupy, zároveň musíme mít v živé paměti původní utopické cíle avantgardy i jejich ztroskotání, abychom nahlédli odlišnost aktuální situace, a konečně si neoavantgardisté musejí výslovně klást nárok na to, že znovuoživují radikalitu avantgardního gesta. Vezmeme-li v úvahu horizontální rovinu, ukáže se, že tyto podmínky neplatí zdaleka pro všechny fenomény, které bychom dnes z časového a formálního hlediska přiřadili k neoavantgardám. Slepou skvrnu v Bürgerově koncepci tvoří například status poválečných neoavantgard v zemích východního bloku. Ve způsobu, jak neoficiální umělci ve střední a východní Evropě rozvíjeli impulsy předválečných směrů, lze snadno najít analogie i přímé kontakty se západními neoavantgardami. Na stránkách československého surrealistického časopisu *Analogon* se dokonce setkáváme s obdobnou kritikou pop-artu či Fluxu jako „bastardů minulého uměleckého vývoje“, vracejících se k „formálním výbojům dvacátých let, které už splnily své poslání“, aby je zužitkovali coby dekor konzumní společnosti.¹²¹ Tyto paralely ale nezohledňují odlišnost institucionálního rámce umění východního bloku, jehož převládající funkce se na rozdíl od západního kontextu neřídí principem autonomie; ani protest proti oficiální instituci umění zde proto nemůže mít povahu útoku na tento princip. Zatímco pozděně kapitalistická společnost do sebe začleňuje autonomní umění coby další konzumní statek, v reálném socialismu získává přihlášení se k umělecké autonomii politický obsah coby akt vyčlenění se z totální kontroly.¹²² Avantgardní požadavek splnutí umění se životem do takto chápané autonomie dobře zapadá: umělci východního bloku protestují proti vládnoucím společenským podmínkám tím, že se snaží vyhradit si prostor pro autonomní způsob života. Usilují tak o tu samou autonomii, která jejich protějškům na Západě znemožňovala, aby svou tvorbou dosáhli společenského účinku.

Ovšem ani v západním světě není status neoavantgardy podle všeho tak jednotný, jak ho popisuje Bürger. Andreas Huyssen poukazuje na zásadní rozdíly mezi kulturní situací šedesátých let v Evropě a ve Spojených státech. Americké neoavantgardní směry (happening, pop-art, konceptuální umění), jež se mohly Evropanům jevit jako *déjà vu*, měly podle Huysseena ve svém domovském prostředí povahu skutečného průlomu.¹²³ Spojené státy totiž na

121 [red.], „[bez názvu]“, *Analogon*, 1969, č. 1, s. 1; Vratislav EFFENBERGER, „Více vědomí“, 1969, č. 1, s. 7, cit. dle Karel ČÍSAŘ, „Poznámka k temporalitě avantgardy“, in: *Abeceda věcí. Poznámky k modernímu a současnému umění*, Praha: UMPRUM 2014, s. 41–43.

122 Jedná se jistě o „nepolitickou politiku“, srov. např. Tomáš POSPISZYL, „Politika intimity. Československá performance sedmdesátých let a její remaky“, in: *Asociativní dějepis umění*, Praha: tranzit.cz 2014, s. 126–128.

123 HUYSEN, *After the Great Divide*, s. 167

rozdíl od Evropy ve dvacátých letech v podstatě nezažily politickou avantgardu v evropském smyslu: útok na instituci umění, jaký reprezentovalo dada nebo surrealismus, měl smysl pouze v zemích, kde vysoké umění hrálo zásadní roli při legitimizaci politické moci buržoazie¹²⁴ – což nebyl případ Spojených států, kde tuto úlohu záhy převzal kulturní průmysl.¹²⁵ Situace analogická výchozím podmínkám evropských avantgardních hnutí nastala ve Spojených státech až v padesátých letech, kdy se zde vysoké umění plně institucionalizovalo.¹²⁶ Revolta proti vrcholnému modernismu, jež v americkém prostředí získala jméno postmoderny, tak podle Huysseena představuje současně obojí: první americkou avantgardu i „barevnou posmrtnou masku klasické avantgardy“.¹²⁷ Podle této kritiky tedy Bürger neoprávněně přenáší skepsi, kterou vůči vkládání emancipačních nadějí do kultury chovala část evropské levice po roce 1968, na americké prostředí, kde v této době kultura ještě mohla mít jistý politický potenciál.

Schéma dvou konců – heroického pádu prvních avantgard a jeho fraškovitého zopakování neoavantgardou – z jiného úhlu pohledu zpochybňuje Hal Foster.¹²⁸ Jeho teze zahrnuje tři hlavní body: (1) teprve neoavantgarda, a nikoliv avantgarda, poprvé v dějinách uchopuje instituci umění; (2) neoavantgarda se vztahuje k instituci umění formou specificky zaměřené dekonstrukce – nejde o abstraktní nihilistický útok jako u historické avantgardy; (3) neoavantgarda neruší platnost historické avantgardy, ale vůbec poprvé dává jejímu projektu výraz.¹²⁹ Východiskem této revize Bürgerovy teorie je, jak jsme viděli výše, aplikace na dějiny umění psychoanalytického modelu dodatečného aktu, který zpětně konstituuje trauma tím, že jej přehrává nebo propracovává. Z hlediska formy retroaktivního vztahu k historické avantgardě rozlišuje Foster v rámci poválečných avantgard dva momenty. Zatímco první neoavantgarda, reprezentovaná postavami jako Robert Rauschenberg či Allan Kaprow, znovuobjevuje postupy historické avantgardy a transformuje je v instituci, druhá neoavantgarda, jejímiž zástupci jsou pro Fostera například Marcel Broodthaers, Daniel Buren či Michael Asher, reaguje na tento proces institucionalizace „kreativní analýzou“ limitů, které s sebou nese. „[T]akzvané *selhání* historické avantgardy a první neoavantgardy ve věci zničení instituce umění *umožnilo* dekonstruktivní testování této instituce v rámci druhé neoavantgardy.“¹³⁰

124 *Ibid.*

125 *Ibid.*, s. 6.

126 *Ibid.*, s. 167

127 *Ibid.*, s. 168, 195.

128 FOSTER, „Co je nového na neoavantgardě?“, s. 70.

129 *Ibid.*, s. 77.

130 *Ibid.*, s. 79.

Ve sv
gard přiz
aplikovat
tych let, a
do rozpo
ní situaci
se rétorik
v galerijn
perace re
tická inte
akceptov
ského hm
pařížskéh
tické revo
té se patr
vytvářejí
myslitele
vantgard
Nápadná
konci šed
vání, miti
v aktereč
ná šance
označení
„akcionism
mus, kter
ně výstiz
přispět k
Debat
vy podvo
ní), týká
determino
analýzy p
nice avan
základníc
jevy, také
vůbec mo

131 Podrobně
Theory
s. 881–8
132 BÜRGER

Ve světle předložených protiargumentů lze Bürgerově kritice neoavantgardy přiznat jen velmi omezenou platnost. Zdá se, že ji můžeme nejučinněji aplikovat na některé projevy západoevropského umění padesátých a šedesátých let, a to jen do té míry, do jaké se jejich institucionální úspěch dostává do rozporu s deklarovaným cílem revoluční proměny života. V dané kulturní situaci zřejmě nešlo o zanedbatelný problém, obzvláště v případech, kdy se rétorika sociální revolty spolupodílela na prosazení toho či onoho směru v galerijním provozu. Ze všech evropských neoavantgard si problém recuperace revolty skrze její estetizaci patrně nejsilněji uvědomovala Situacionistická internacionála, která na něj reagovala postupným opuštěním počinů akceptovatelných jako umění a zapojením se do protestních aktivit studentského hnutí. Situacionisté se významně podíleli na oněch graffiti, jež během pařížského „Máje 68“ nakrátko znovuoživily naději v uskutečnění surrealistické revolty. Protože se ale tato naděje ukázala jako lichá, ani situacionisté se patrně nevyhnuou obžalobě, kterou Bürger adresuje neoavantgardám: vytvářejí iluzi revoluční změny v dějinném okamžiku, kdy revoluce již není myslitelná. Tento příklad ukazuje, do jaké míry je Bürgerova kritika neoavantgardy ukotvena v deziluzi z přehnaných očekávání osmašedesátého roku. Nápadná je přitom její podobnost s výhradami, jež Adorno a Habermas na konci šedesátých let adresovali studentskému hnutí. Neustálé demonstrování, mítinky, okupace či schůzování se jim jevily jako pseudoaktivita, jež v aktérech živí iluzi revoluční praxe za situace, kdy po ruce není žádná reálná šance na radikální změnu systému, ba ani nutnost takové změny. Jako označení této předstírané činnosti členové frankfurtské školy razili termín „akcionismus“.¹³¹ Aluze na akční umění či konkrétně na vídeňský akcionismus, kterou tento pojem vyvolává, je sice zřejmě náhodná, nicméně poměrně výstižná pro zhodnocení ambice poválečných neoavantgardních směrů přispět k revoluční proměně života.

Debata o neoavantgardě se odehrává na pozadí první části Bürgerovy podvojně definice avantgardních hnutí (intence zrušit instituci umění), týká se tedy především jejího dějinného místa a společenského účinku determinovaného institucionálním ukotvením. Přejdeme-li nyní na rovinu analýzy prostředků výstavby uměleckého díla, je možné druhou část definice avantgardy (vytváření norganických uměleckých děl) číst jako popis základních rysů postmoderny *avant la lettre*. Stejně jako avantgardní projevy, také postmoderní produkce vyvolává pochybnosti, zda je na ni ještě vůbec možné aplikovat kategorii díla.¹³² Nenacházíme zde harmonickou

131 Podrobný výklad termínu „akcionismus“ viz Fabian FREYENHAGEN, „Adorno's Politics. Theory and Praxis in Germany's 1960s“, *Philosophy and social Criticism*, roč. 40, 2014, č. 9, s. 881–884.

132 BÜRGER, *Teorie avantgardy*, s. 113–114.

jednotu celku a částí ani stopy zápasu umělce se specifickým médiem; iluze samostatné existence díla stranou empirického světa je od počátku narušena; předpokládaným recepčním postojem již není „bezzájemové zalíbení“ zaměřené na formu. Širší dobovou potřebu distancovat se od těchto očekávání spjatých s tradičním pojetím díla dokládá tendence, patrná například u Fluxu nebo v konceptuálním umění, nahrazovat výraz „dílo“ neutrálnějším termínem *piece* (kus).¹³³ Dadaistická provokace stejně jako konceptuální *piece* odmítají demonstrovat propracovanost uměleckého materiálu a zneumožňují postoj kontemplativního pohroužení; místo toho podněcují k praktické nebo intelektuální aktivitě v žitém světě recipienta. Bürger se přesto výrazu „dílo“ nezděkuje, nýbrž mluví o „neorganickém díle“, jehož charakteristiky vyvstávají právě na pozadí rysů tradičního díla coby organické jednoty formy a obsahu.

Ústřední estetickou kategorií, jež má zachytit zvláštnost avantgardního neorganického díla, je pojem alegorie, který Bürger přebírá z Benjaminovy studie o německé barokní truchlohře.¹³⁴ Oproti symbolu se alegorie vyznačuje vnějškovým, arbitrárním spojením mezi smyslovou formou a významem. Alegorické dílo nevzniká jako živý obraz totality, ale je montováno z fragmentů, které umělec vytrhává z původní funkční souvislosti, aby jim mohl dodat nový význam. Této aktivitě odpovídá psychologický stav melancholie, vykládané jako věčně neuspokojená fixace na nějaký zvláštní prvek, jemuž neodpovídá žádný obecný pojem. Také zde Bürgerovo pojetí avantgardy konverguje s dobovou reflexí postmoderny: pojem alegorie hraje ústřední úlohu v textech Craiga Owense a Benjamin Buchloha o tématu *apropriace* z počátku osmdesátých let.¹³⁵ Owens určuje alegorické dílo jako *apropriaci*, která nahrazuje původní význam přivlastněného obrazu jeho *suplementem*,¹³⁶ a rozpoznává „alegorický impuls“ v jádru ústředních postupů postmoderny: kromě *apropriace* zmiňuje místní specifičnost, strategii *akumulace* či *syntézu* verbálního a vizuálního znaku.¹³⁷ Oproti teoretikům postmoderny však Bürger není veden zájmem interpretovat jednotlivé metody práce soudobého umění, ale zůstává na povšechné rovině analýzy společenské funkce instituce umění. Z této perspektivy se jeho odsouzení

133 Timothy BINKLEY, „*Piece*: proti estetice“, in: Tomáš KULKA – Denis CIPORANOV (eds.), *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*, Červený Kostelec: Mervart 2010, s. 295–297.

134 BENJAMIN, „Původ německé truchlohry“, zejména kapitola „Alegorie a truchlohra“, s. 336–392.

135 Viz přehled v CÍSAŘ, „*Apropriace* jako teoretický předmět“, in: *Abeceda věcí*, s. 107–112.

136 Craig OWENS, „The Allegorical Impulse. Toward a Theory of Postmodernism“, in: Donald PREZIOSI (ed.), *The Art of Art History. A Critical Anthology*, Oxford: Oxford University Press 1998, s. 326.

137 *Ibid.*, s. 321.

nenarantg
na velično
Beusse).¹³⁸
která už ne
kritiků jako
novu analyz
Ve své i
ústřední ry
nout „velký
vou kultur
se měšťácký
šosáctví pro
juje konven
ironická ref
čistého umě
jaké mu dal
z logiky bin
kódování p
hrouť do p
který ji tam
kému poten
lpěním na f
Na pozadí r
s kritikou p
zenou relev
coby „kultur

138 Viz kapitola

139 Fredric JAI
Review, čer

140 Terry EAG
nec–srpen

141 Leslie FIE
dle Wolfga

142 HUYSEN

143 WELSH, M

144 BÜRGER,

145 Viz např. s
ha: Svobod

zastoupená
chodu, Praž

neoavantgardy coby institucionalizace avantgardních gest vztahuje takřka na veškerou postmoderní produkci (snad vyjma zvláštní postavy Josepha Beuysa).¹³⁸ Tím, že chápe postmoderní tvorbu jako opakovanou provokaci, která už není s to vyvolat šok, se Bürger zařazuje po bok takových jejích kritiků jako Fredric Jameson¹³⁹ či Terry Eagleton (který se ostatně na Bürgerovu analýzu odvolává).¹⁴⁰

Ve své reflexi neoavantgardních projevů Bürger reaguje také na další ústřední rys postmoderny, totiž na ambici „uzavřít propast“¹⁴¹ či odmítnout „velký předěl“ mezi vysokým uměním a brakovou tvorbou nebo masovou kulturou.¹⁴² Místo toho, aby usilovalo o nastolení nového světa, kde se měšťácký vkus stane přežitkem, postmoderní dílo naopak vychází vstříc šosáctví prostřednictvím své dvojité struktury:¹⁴³ na povrchní rovině uspokojuje konvenční očekávání naivního recipienta, zatímco znalci se otevírá coby ironická reflexe distancující se jak od kýče, tak od modernistické doktríny čistého umění. Také tomuto rysu ale Bürger přiděluje opačné znaménko, než jaké mu dali teoretici postmoderny: nechápe ho jako vysvobození kultury z logiky binárních opozic, ale jako podrobení umění principu směny. Dvojí kódování postmoderny je pro Bürgera pouhou indiferencí, v níž se umění hroučí do podoby zboží a kde subverzivní rovinu může vidět pouze kritik, který ji tam vidět chce.¹⁴⁴ V dobovém kontextu mohla tato skepse vůči kritickému potenciálu postmoderní pastiše působit jako zaslepenost způsobená lpěním na fixních opozicích pravdy a ideologie či umění a zbožní estetiky. Na pozadí renesance postmarxismu v posledních dvou dekadách, spojené s kritikou postmoderního cynismu,¹⁴⁵ by ale mohla znova získat jistou omezenou relevanci – podobně jako Jamesonova charakteristika postmoderny coby „kulturní logiky pozdního kapitalismu“.

138 Viz kapitola „Avantgardista po konci avantgard. Joseph Beuys“ v tomto svazku, s. 287–299.

139 Fredric JAMESON, „Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism“, *New Left Review*, červenec–srpen 1984, č. 146, s. 56.

140 Terry EAGLETON, „Capitalism, Modernism and Postmodernism“, *New Left Review*, červenec–srpen 1985, č. 152, s. 61.

141 Leslie FIEDLER, „Cross the Border – Close the Gap“, *Playboy*, prosinec 1969, s. 691, cit. dle Wolfgang WELSCH, *Naše postmoderní moderna*, Praha: Zvon 1994, s. 26.

142 HUYSEN, *After the Great Divide*, s. viii.

143 WELSH, *Naše postmoderní moderna*, s. 26.

144 BÜRGER, *Teorie avantgardy*, s. 121.

145 Viz např. shrnutí příslušných argumentů Slavoj Žižka in Tony MYERS, *Slavoj Žižek*, Praha: Svoboda Servis 2008, s. 51–78. V českém prostředí je tato pozice zatím nejvýrazněji zastoupena publikací Michael HAUSER, *Cesty z postmodernismu. Filosofická reflexe doby přechodu*, Praha: Filosofie 2012.

K otázce možnosti normativní estetické teorie po avantgardě

Po podniknutém kritickém přehledu metodologických východisek a základních motivů *Teorie avantgardy* můžeme konečně přejít k ústřední metodologické otázce Bürgerova zkoumání: jak je třeba revidovat estetickou teorii, abychom dosáhli korelace s vývojem jejího předmětu? Zlom, který představovala historická avantgardní hnutí, podle Bürgera způsobil, že již není možná estetická teorie v tradičním smyslu slova: teorie umění už nemůže považovat za svůj hlavní úkol stanovování závazných norem pro hodnocení jednotlivých uměleckých děl. Do takto chápané tradiční estetiky pro Bürgera spadá také Adornova teorie: i přestože Adorno tyto normy chápe jako historicky podmíněné, a nikoliv nadčasové, jeho estetické myšlení stále zůstává normativní teorií umění, a proto se z hlediska převratné události avantgardy jeví jako překonané. V postavantgardní situaci, charakterizované volnou dostupností uměleckých prostředků minulých epoch, již není možné povyšovat jeden typ díla (totiž ten, který odpovídá nejpokročilejšímu stavu materiálu) na normu pro posuzování všech uměleckých děl daného období. Adornovo normativní hledisko, které situuje společenské funkce umění do pravdivostních obsahů (*Wahrheitsgehalte*) jednotlivých děl, navíc podle Bürgera způsobuje, že se celkový institucionální rámec umění, definovaný doktrínou autonomie, dostává mimo dosah kritiky ideologie. Avantgardní hnutí ale ukázala, že právě instituce umění zásadním způsobem determinuje společenskou funkci děl. Estetická teorie, která chce zohlednit zlom způsobený avantgardou, proto musí nahradit normativní důraz na obsahově-formální jednotu díla analýzou sociálního účinku neboli funkce, kterou dílo hraje uvnitř instituce umění.¹⁴⁶

Přesunutí důrazu od pravdivostního obsahu jednotlivých děl na působnost společenské instituce umění bezesporu představuje důležitý teoretický přínos, není ale jisté, zda z tohoto kroku lze vyvodit závěr, že se normativní estetická teorie přežila. Jak ve svém rozboru dané teze poznamenává Lambert Zuidervaart, jestliže Bürger skutečně nechce pronášet žádné normativní tvrzení o umění, ale pouze konstatuje, že Adornova teorie nedokáže adekvátně zachytit umění po avantgardě v důsledku diskreditace kategorie autonomie, pak to, co nám nabízí, je historický narativ, a nikoliv teorie.¹⁴⁷ Bürger ale výslovně usiluje o teorii, která navíc – jak dosvědčují jeho výroky k jednotlivým dílům umění po avantgardě – zahrnuje kritiku konkrétních uměleckých děl. To nás podle Zuidervaarta opravňuje ptát se po zamlčeném normativním základu Bürgerovy teoretické konstrukce. Tím, že vykládá funkci uměleckých fenoménů na pozadí horizontu utopické budoucnosti,

146 BÜRGER, *Teorie avantgardy*, s. 147.

147 ZUIDERVAART, *Adorno's Aesthetic Theory*, s. 242.

Proč d

Jak jsm
přijmou
nadále s

148 *Ibid.*,
149 *Ibid.*,
150 Peter
s. 11.

respektive z hlediska jejich vlivu na teorii, Bürger naznačuje, že normou pro hodnocení uměleckých fenoménů by mohl být jejich historický dopad. Zuidervaart ale namítá, že pohybujeme-li se na rovině funkcionální analýzy, a máme-li rozhodnout o tom, která díla si zasluhují, aby byla zkoumána, míra historického působení nemůže být našim jediným kritériem.¹⁴⁸ Bürger se tedy nejen mylí, když předpokládá, že se teorie umění může obejít bez postulování norem, ale také nám dluží přesvědčivější normativní zdůvodnění svých vlastních kritických soudů. Tímto metodologickým problémem lze patrně vysvětlit dojem neúnosné schematičnosti, kterým na nás často působí Bürgerovy výroky o příkladech neoavantgardního či postmoderního umění: tyto soudy se opírají jako o normu o avantgardní neorganické dílo s jeho historickou úlohou uskutečnit umění v životní praxi. Podle revize Bürgerovy teorie, kterou nabízí Zuidervaart, avantgarda svým útokem na instituci umění nezrušila možnost postulovat estetické normy, ale otevřela možnost „komplexní normativity“ neboli sítě provázaných norem, z nichž žádná není převládající a jež je možné aplikovat i na fenomény vyskytující se za hranicí instituce umění.¹⁴⁹

Bürgerova teze o nemožnosti normativní estetiky po avantgardě zní jako jakási pesimistická varianta vulgární postmoderny: v umění po ztroskotání avantgardy je všechno možné, a zároveň nic už nemá smysl (z hlediska historického účinku). Množství teoretických analýz a koncepcí věnovaných postmodernímu nebo současnému umění, které se objevily od vydání *Téorie avantgardy*, ale poskytuje dostatek dokladů o životaschopnosti kritické reflexe umění opírající se o širší zázemí „komplexní normativity“. Ačkoliv ústřední úlohu v této reflexi hrály poststrukturalisticky orientované přístupy, nedávná publikace Petera Osborna *Kdekoli nebo vůbec ne. Filosofie současného umění* – koncipovaná jako výslovný pokus „navrátit umělecké kritice ústřední roli v konstituci dějin umění“¹⁵⁰ – ukazuje, že ani myšlení ukotvené v tradici kritické teorie nemusí v tomto úsilí zůstat pozadu.

Proč dnes číst *Teorii avantgardy*?

Jak jsme viděli, snad žádnou z klíčových tezí *Téorie avantgardy* dnes nelze přijmout zcela bez výhrad. Přesto se nabízí řada argumentů, proč tato kniha nadále stojí za to, abychom ji studovali. I po uplynutí čtyř dekad od prvního

148 *Ibid.*, s. 243.

149 *Ibid.*, s. 246.

150 Peter OSBORNE, *Anywhere or Not at All. Philosophy of Contemporary Art*, Londýn: Verso 2013, s. 11.

vydání *Teorie avantgardy* stále představuje kanonický referenční bod pro reflexi historického vztahu mezi odkazem avantgardy, poválečnými neoavantgardami a postmodernou.¹⁵¹ Vznik českého překladu *Teorie avantgardy* se zpožděním oproti některým sekundárním textům¹⁵² lze proto chápat jako jakési splácení dluhu. Tento text ale zůstává důležitým zdrojem také pro snahu kriticky uchopit nedávné i zcela aktuální trendy na poli současného umění. *Teorie avantgardy* rezonovala například v teoretické reflexi participativních tendencí přelomu milénia, které znovu nastolily otázku uplatnění umění ve formování každodenního života.¹⁵³ Problematiku přímého společenského účinku umění, jež hrála ústřední roli v Bürgerově pojetí avantgardy, opět otevřel nárůst politické angažovanosti umělců během první dekády jednadvacátého století v souvislosti s rozvojem alterglobalizačního hnutí a později v reakci na mezinárodní politiku po 11. září. Teoretické úsilí, které kolem těchto aktivit vzniká, je spojeno s oživením zájmu o Brechtovy¹⁵⁴ či Benjaminovy¹⁵⁵ texty ze třicátých let – v odlišných podmínkách tak dochází k opakování některých rysů situace, na kterou ve své době reagovala *Teorie avantgardy*. Rozporuplný úspěch, kterého se uměleckému aktivismu dnes dostává v depolitizovaném prostředí globálního světa umění,¹⁵⁶ pak může upomínat na deziluzi z revolučních ambicí kultury po roce 1968, kdy Bürger koncipoval svou tezi o ztroskotání avantgardní intence.

Ještě významnější fenomén z hlediska relevance *Teorie avantgardy* pro dnešek představuje umělecký proud, objevující se v půlce první dekády jednadvacátého století, který se snaží přehodnotit projekt modernity tím, že podrobuje postupy i konkrétní díla moderního umění kvaziarcheologické rekonstrukci.¹⁵⁷ Tato tendence, jež u nás díky osvětové práci Karla Císaře vešla ve známost pod označením „modernologie“, aktualizuje jednu z ústředních otázek, kolem nichž se ve dvacátém století točily debaty o modernismu a avantgardě: je možné považovat autonomní prostor, v němž se umělci věnují zkoumání své techniky a materiálu, za místo odpo-

151 Viz např. „Kulatý stůl: umění v polovině století“, in: Hal FOSTER – Rosalind KRAUSOVÁ – Yve-Alain BOIS – Benjamin H. D. BUCHLOH, *Umění po roce 1900. Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*, Praha: Sloart 2007, s. 324–327.

152 FOSTER, „Co je nového na neoavantgardě?“, MURPHY, *Teoretizace avantgardy*.

153 Jedna z kapitol knihy byla zařazena do klíčové antologie k tématu, viz Peter BÜRGER, „The Negation of the Autonomy of Art by the Avant-Garde“, in: Claire BISHOP (ed.), *Participation*, Londýn: Whitechapel – Cambridge, MA: MIT Press 2006, s. 46–53.

154 *Why Brecht? Newspaper of the Platform „Chto delat? / What is to Be Done?“*, 2006, č. 11, http://chtodelat.org/wp-content/uploads/2009/10/Chtodelat_11.pdf (cit. 4. 8. 2015).

155 Viz např. tematické číslo internetového časopisu *eipcp*, „artists as producers“, 2004, č. 14, <http://eipcp.net/transversal/1204> (cit. 4. 8. 2015).

156 Jako příklad může posloužit *Sedmé berlínské bienále* kurátorované Arturem Żmijewským, Joannou Warszou a skupinou Vojna, <http://www.berlinbiennale.de/blog/en/1st-6th-biennale/7th-berlin-biennale> (cit. 4. 8. 2015).

157 ČÍSAŘ, „Modernologie. Umění po postmoderním umění“, in: *Abeceda věcí*, s. 226–227.

158 *Ibid.*
159 *Ibid.*, s. 1
160 *Ibid.*, s. 1
161 Alain B...
option-c...
162 Jacques...
nomic“, ...
estiny, B...
najit pře...

proti společenskému statu quo? Znamená například postup formální redukce nutně politickou indiferencí v duchu poválečné abstraktní malby,¹⁵⁸ nebo je naopak výsostně politický v tom, že zakládá určité nové „my“, kterým se aktuálně stáváme, oproti tomu, čím v naší přítomnosti již jsme?¹⁵⁹ Zdálo by se, že po diskreditaci nadějí vkládaných ve společenský účinek autonomie umění, kterou Bürger zachycuje pomocí motivu historického zlomu způsobeného avantgardními hnutími, můžeme jen sotva s klasickými modernistickými formami spojovat nějaký politický obsah. Vezmeme-li však v úvahu, že podle Bürgera je jedním z ústředních důsledků avantgard volná dostupnost uměleckých prostředků minulosti, jimž alegorický přístup může přidělit libovolný nový význam, a že se modernistické formy navracejí ve výzkumech dnešních umělců už ne jako „nejpokrokovější stav materiálu“, ale právě jako rekontextualizované výrazové prostředky minulosti, potom bychom snad mohli uvěřit tomu, že díla „modernologie“ opět dodávají těmto formám možnost obsazení společensky relevantními obsahy. Ať je tomu jakkoliv, Bürgerova koncepce představuje jeden z významných referenčních bodů pro posouzení teze, že „[p]řítomnost těchto umělců nemá podobu nostalgického návratu k nikdy neexistujícímu stavu světa, ale představují modernitu jako zcela aktuální projekt“.¹⁶⁰

Jak bylo naznačeno výše, skeptický postoj, který Bürger ve své době zaujal vůči nastupující postmoderně, v posledních dekadách znovu nabývá na přesvědčivosti. Především v oblasti politického myšlení se zdá, že postmodernismus se zdiskreditoval tím, že ve svých důsledcích působí jako teoretická legitimizace globálního kapitalismu a neoliberální ideologie. Oproti tomu stále významnější roli ve veřejné debatě hraje postmarxisticky orientované myšlení. Některé z ústředních postav tohoto intelektuálního proudu přitom v návaznosti na odkaz avantgard otvírají otázku svébytné „politiky umění“. Alain Badiou prorokuje nástup umění, které již nebude výrazem postmoderní nadvlády partikularity, ale vznikne jako neosobní výraz univerzální pravdy; tato pravda ale v případě umění bude vždy pravdou „smyslového jako smyslového“.¹⁶¹ Jacques Rancière nachází možnost, jak hovořit o politické relevanci umění mimo binární opozici autonomie a heteronomie, za pomoci koncepce „estetického režimu umění“.¹⁶² Oba tyto vlivní myslitelé

158 *Ibid.*

159 *Ibid.*, s. 222.

160 *Ibid.*, s. 227.

161 Alain BADIOU, *Manifest afirmacionismu (třetí nástin)*, http://www.sok.bz/index.php?option=com_content&task=view&id=575&Itemid=28 (cit. 14. 8. 2015).

162 Jacques RANCIÈRE, „Estetická revoluce a její důsledky. Konfigurace autonomie a heteronomie“, in: Pavel ZHRÁDKA (ed.), *Estetika na přelomu milénia. Vybrané problémy současné estetiky*, Brno: Barrister & Principal 2010, s. 316. Právě k Rancièreově filosofii se ve své snaze najít přesvědčivé založení politiky umění obrací Gabriel Rockhill (ROCKHILL, *Radical*

se tak *de facto* vracejí k tradiční snaze založit specifčnost umění v estetické zkušenosti,¹⁶³ kterou Bürger popsal jako filosofický fundament buržoazní kategorie autonomie umění. Nejenže tím ignorují zlom způsobený konceptualismem, po kterém, jak ukazuje Peter Osborne, se estetično jeví sice jako nutná, ale radikálně nepostačující podmínka umění,¹⁶⁴ ale ani nenabízejí nástroje pro to, abychom teoreticky uchopili následky historických snah skoncovat s autonomií umění, které Bürger identifikoval s avantgardou. Také proto může dnes *Teorie avantgardy* posloužit jako významný korektiv uměleckých i filosofických projektů, které s nárokem opětovného otevření horizontu budoucnosti oprášují vlajku avantgardy, aniž by přitom dostatečně zohlednily spleť osudy, kterými tento pojem v posledních dvou stáletích prošel.

– Václav Magid

History, s. 137–162) poté, co se takřka na pětinu rozsahu své knihy vypořádá s Bürgerovou *Teorií avantgardy* (*ibid.*, s. 91 – 134).

163 OSBORNE, *Anywhere or Not at All*, s. 9.

164 *Ibid.*, s. 49.

Seznam literatury

- Theodor W. ADORNO, *Estetická teorie*, Praha: Panglos 1997
- Walter BENJAMIN, „Autor jako producent“, in: *Agesilaus Santander. Výbor z textů*, Praha: Herrmann & synové 1998, s. 151–173
- „Původ německé truchlohry“, in: *Dílo a jeho zdroj*, Praha: Odeon 1979, s. 235–401
- „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“, in: *Výbor z díla*, sv. 1, *Literárněvědné studie*, Praha: OIKOYMENH 2009, s. 299–326
- Alain BADIOU, *Manifest afirmacionismu (třetí nástin)*, [http://www.sok.bz/index.php?option=com_content & task=view & id=575 & Itemid=28](http://www.sok.bz/index.php?option=com_content&task=view&id=575&Itemid=28) (cit. 14. 8. 2015)
- Timothy BINKLEY, „Piece: proti estetice“, in: Tomáš KULKA – Denis CIPORANOV (eds.), *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*, Červený Kostelec: Mervart 2010, s. 277–301
- Benjamin BUCHLOH, „Theorizing the Avant-Garde“, *Art in America*, roč. 72, listopad 1984, č. 10, s. 19–21
- „The Primary Colors for the Second Time. A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde“, *October*, léto 1986, č. 37, s. 41–52
- Peter BÜRGER, „Avant-Garde and Neo-Avant-Garde. An Attempt to Answer Certain Critics of *Theory of the Avant-Garde*“, *New Literary History*, 2010, č. 41, s. 695–715
- *Stárnutí moderny*, přítomné vydání
- *Teorie avantgardy*, přítomné vydání
- „The Negation of the Autonomy of Art by the Avant-Garde“, in: Claire BISHOP (ed.), *Participation*, Londýn: Whitechapel – Cambridge, MA: MIT Press 2006, s. 46–53
- Karel CÍSAŘ, *Abeceda věcí. Poznámky k modernímu a současnému umění*, Praha: UMPRUM 2014
- Arthur C. DANTO, „Konec umění“, *Estetika*, roč. 35, 1998, č. 1, s. 1–18

- George DICKIE, „Co je umění? Institucionální analýza“, in: Denis CIPORANOV – Tomáš KULKA (eds.), *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*, Červený Kostelec: Mevart 2010, s. 113–132
- Terry EAGLETON, „Capitalism, Modernism and Postmodernism“, *New Left Review*, červenec–srpen 1985, č. 152, s. 60–73
- eipcp, „artists as producers“, 2004, č. 14, <http://eipcp.net/transversal/1204> (cit. 4. 8. 2015)
- James Gordon FINLAYSON, „Hegel, Adorno and the Origins of Immanent Criticism“, *British Journal for the History of Philosophy*, roč. 22, 2014, č. 6, s. 1142–1166
- Fabian FREYENHAGEN, „Adorno's Politics. Theory and praxis in Germany's 1960s“, *Philosophy and social Criticism*, roč. 40(9), 2014, s. 867–893
- Hal FOSTER, „Co je nového na neoavantgardě?“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, roč. 4, 2010, č. 8, s. 58–84
- Hal FOSTER – Rosalind KRAUSSOVÁ – Yve-Alain BOIS – Benjamin H. D. BUCHLOH, *Umění po roce 1900. Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*, Praha: Sloart 2007
- Jason GAIGER, „Demontáž rámce. Místně specifické umění a estetická autonomie“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, roč. 3, 2009, č. 6–7, s. 86–106
- Théophile GAUTIER, „From Preface to *Mademoiselle de Maupin*“, in: Charles HARRISON – Paul WOOD – Jason GAIGER (eds.), *Art in Theory 1815 – 1900. An Anthology of Changing Ideas*, Malden, MA: Blackwell 1998, s. 96–100
- Raymond GEUSS, *The Idea of a Critical Theory. Habermas and the Frankfurt School*, Cambridge: Cambridge University Press 1981
- Pascal GIELEN, „Autonomy via Heteronomy“, in: *The Murmuring of the Artistic Multitude. Global Art, Politics and Post-fordism*, Amsterdam: Valiz 2015, s. 117–126
- Clement GREENBERG, „Avantgarda a kýč“, *Labyrint Revue*, 2000, č. 7–8, s. 68–74
- Jürgen HABERMAS, „Moderna – nedokončený projekt“, in: Egon GÁL – Miroslav MARCELLI (eds.), *Ža zrkadlom moderny. Filozofia posledného dvadsaťročia*. Bratislava: Archa 1991, s. 299–318
- Michael HAUSER, *Cesty z postmodernismu. Filosofická reflexe doby přechodu*, Praha: Filosofia 2012
- Peter Uwe HOHENDAHL, „Autonomy of Art. Looking Back at Adorno's *Ästhetische Theorie*“, in: Gerard DELANTY (ed.), *Theodor W. Adorno*, sv. 2, Londýn: SAGE Publications 2004, s. 49–65
- Andreas HUYSEN, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington: Indiana University Press 1986
- Fredric JAMESON, „Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism“, *New Left Review*, červenec–srpen 1984, č. 146, s. 53–92
- Simon JARVIS, *Adorno. A Critical Introduction*, New York: Routledge 1998
- Jan KELLER – Jan VLÁČIL, „Instituce“, in: Hana MAŘÍKOVÁ – Miloslav PETRUSEK – Alena VODÁKOVÁ et al. (eds.), *Sociologický slovník*, Praha: Karolinum 1996, s. 434–435

- Rosalind E. KRAUSS, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MA: MIT Press 1985
- Paul Oskar KRISTELLER, „The Modern System of the Arts. Part I“, *Journal of the History of Ideas*, roč. 12, 1951, č. 4, s. 496–527
- W. Martin LÜDKE (ed.), „Theorie der Avantgarde“. *Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1976
- Herbert MARCUSE, „O afirmativním charakteru kultury“, *Divadlo*, roč. 19, 1968, č. 3, s. 46–55, č. 4, s. 47–57
- Karel MARX, *Kapitál. Kritika politické ekonomie*, sv. 1, *Kniha 1. Výrobní proces kapitálu*, Praha: Svoboda 1978
- Richard MURPHY, *Teoretizace avantgardy. Modernismus, expresionismus a problém postmoderny*, Brno: Host 2010
- Tony MYERS, *Slavoj Žižek*, Praha: Svoboda Servis 2008
- Craig OWENS, „The Allegorical Impulse. Toward a Theory of Postmodernism“, in: Donald PREZIOSI (ed.), *The Art of Art History. A Critical Anthology*, Oxford: Oxford University Press, 1998, s. 315–328
- Peter OSBORNE, „Adorno and the Metaphysics of Modernism. The Problem of a ‚Postmodern‘ Art“, in Andrew BENJAMIN (ed.), *The Problems of Modernity. Adorno and Benjamin*, Londýn: Routledge 1989, s. 23–48
- *Anywhere or Not at All. Philosophy of Contemporary Art*, Londýn: Verso 2013
- Renato POGGIOLI, *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1968
- Tomáš POSPISZYL, *Asociativní dějepis umění*, Praha: tranzit.cz 2014
- Jacques RANCIÈRE, „Estetická revoluce a její důsledky. Konfigurace autonomie a heteronomie“, in: Pavel Zahrádka (ed.), *Estetika na přelomu milénia. Vybrané problémy současné estetiky*, Brno: Barrister & Principal 2010, s. 313–328
- Gabriel ROCKHILL, *Radical History & the Politics of Art*, New York: Columbia University Press 2014
- Jochen SCHULTE-SASSE, „Foreword. Theory of Modernism versus Theory of the Avant-Garde“, in: Peter BÜRGER, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1984, s. vii–xlvii
- Claude-Henri de Rouvroy, Comte de ST SIMON, „The Artist, the Savant and the Industrialist“, in: Charles HARRISON – Paul WOOD – Jason GAIGER, *Art in Theory 1815 – 1900. An Anthology of Changing Ideas*, Malden, MA: Blackwell 1998, s. 37–41
- Josef VOJVODÍK – Jan WIENDL, „Úvodem“, in: *eadem* (eds.), *Heslář české avantgardy*, Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta – TOGGA 2011, s. 9–13
- Why Brecht? Newspaper of the Platform „Chto delat? / What is to Be Done?“*, 2006, č. 11, http://chtodelat.org/wp-content/uploads/2009/10/Chtodelat_11.pdf (cit. 4. 8. 2015)
- Wolfgang WELSCH, *Naše postmoderní moderna*, Praha: Zvon 1994
- Paul WOOD, „Modernism and the Idea of the Avant-Garde“, in: Paul SMITH –

- Carolyn WILDE (eds.), *A Companion to Art Theory*, Oxford: Blackwell 2002, s. 220-224
- *The Challenge of the Avant-Garde*, New Haven: Yale University Press 1999
- Lambert ZUIDERVAART, *Adorno's Aesthetic Theory. The Redemption of Illusion*, Cambridge, MA: MIT Press 1991

2002,
on,

Teorie avantgardy

Teorie avantgardy je součástí teorie umění a kultury. Především se zabývá uměním 20. století, které bylo charakterizováno radikálními experimenty a odmítáním tradičních pravidel. Avantgardní umění se snažilo prolomit hranice mezi uměním a životem, mezi uměním a politikou, mezi uměním a společností. Avantgardní umění bylo často provokativní a kontroverzní, což ho činilo jedním z nejvlivnějších uměleckých proudů 20. století. Avantgardní umění bylo často provokativní a kontroverzní, což ho činilo jedním z nejvlivnějších uměleckých proudů 20. století.

Avantgardní umění bylo často provokativní a kontroverzní, což ho činilo jedním z nejvlivnějších uměleckých proudů 20. století. Avantgardní umění bylo často provokativní a kontroverzní, což ho činilo jedním z nejvlivnějších uměleckých proudů 20. století. Avantgardní umění bylo často provokativní a kontroverzní, což ho činilo jedním z nejvlivnějších uměleckých proudů 20. století.

Ediční poznámka k českému překladu

Struktura českého vydání *Teorie avantgardy* přihlíží k autorovým pozdějším úpravám některých částí knihy. Následuje tak americké vydání (Peter BÜRGER, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1984).

„Úvod. Teorie avantgardy a teorie literatury“ původně vyšel jako „Einleitung. Theorie der Avantgarde und Theorie der Literatur“ ve výboru textů *idem*, *Vermittlung – Rezeption – Funktion. Ästhetische Theorie und Methodologie der Literaturwissenschaft*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1979, s. 9–17. Tento text byl později použit jako úvod anglického překladu (*idem*, „Introduction. Theory of the Avant-Garde and Theory of Literature“, in: *Theory of the Avant-Garde*, s. xlix–lv) místo původního úvodu z r. 1974. Po vzoru amerického vydání vypouštíme i v českém překladu poslední čtyři odstavce „Úvodu“ („Einleitung“, s. 16–17), které představují shrnutí článků obsažených ve výboru *Vermittlung – Rezeption – Funktion* a nemají bezprostřední obsahovou souvislost s *Teorií avantgardy*.

Původní úvod (*idem*, „Einleitung. Vorüberlegungen zu einer kritischen Literaturwissenschaft“, in: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1974, s. 8–19) autor později rozšířil a znovu publikoval pod názvem „Hermeneutik – Ideologiekritik – Funktionsanalyse. Vorüberlegungen zu einer kritischen Literaturwissenschaft“ ve zmíněném výboru *Vermittlung – Rezeption – Funktion* (s. 147–159). Tato rozšířená verze původního úvodu byla do anglického překladu *Teorie avantgardy* zařazena coby první kapitola knihy („Preliminary Reflections on a Critical Literary Science“, in: *Theory of the Avant-Garde*, s. 3–14). Tím se oproti německému vydání zvětšil počet kapitol a posunulo jejich číslování.

Úvodní poznámka

Vycházíme-li z předpokladu, že estetická teorie má co říct jen do té míry, do jaké reflektuje historický vývoj svého předmětu, pak je dnes teorie avantgardy nutnou součástí myšlení na poli teorie umění.

Přítomnou prací navazuji na závěry své knihy o surrealismu. Na tomto místě uvádím společný odkaz na konkrétní analýzy, které v ní byly předloženy,¹ abych na ně v následujícím textu pokud možno nemusel zvlášť odkazovat. Přítomné úvahy ale mají jiný status. Jejich cílem není nahradit nezbytné konkrétní analýzy, ale poskytnout kategoriální rámec, s jehož pomocí bude možné takové analýzy provést. Příklady z literatury nebo výtvarného umění, které zde uvádím, proto nejsou míněny jako historicko-sociologické interpretace jednotlivých děl, ale jako ilustrace k teorii.

Tato práce vzešla z projektu *Avantgarda a buržoazní společnost*, který probíhal v období od letního semestru 1973 po letní semestr 1974 na Brémské univerzitě. Nemohla by vzniknout bez zaujetí předmětem, které projevili studenti spolupracující na projektu. Jednotlivé kapitoly práce byly rozebírány v diskusích s Christou Bürger, Helene Harth, Christel Recknagel, Janekem Jaroslavským, Helmutem Lamprechtem a Gerhardem Leithäuserem; patří jim můj dík za kritické připomínky.

1 Peter BÜRGER, *Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur*, Frankfurt n. M.: Athenäum 1971.

Opakovaně se zde obracím k pracím o problému avantgardy, kterými jsem se zabýval v rámci přípravného výzkumu ke knize o surrealismu. To platí zejména o: Walter BENJAMIN, „Surrealismus. Poslední momentka evropské inteligence“, in: *Agessilaus Santander. Výbor z textů*, Praha: Herrmann & synové 1998, s. 123–142; Theodor W. ADORNO, „Rückblickend auf den Surrealismus“, in: *Noten zur Literatur*, sv. 1, Frankfurt n. M.: Tausend 1963, s. 153–160; Hans Magnus ENZENSBERGER, „Aporie avantgardy“, in: *Eseje*, Praha: Pavel Mervart 2008, s. 7–34, a Karl Heinz BOHRER, „Surrealismus und Terror oder die Aporien des Juste-milieu“, in: *Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror*, Mnichov: Hanser 1970, s. 32–61.

Úvod. Teorie avantgardy a teorie literatury¹

Ti, kdo se i tak vždy vyhýbali pojmovému úsilí, říkají, že jsou z debat o teoriích unaveni, že bychom se měli konečně dostat k věci, k textu. Tyto řeči jsou symptomem krize vědy, kterou charakterizuje rozkol mezi literární teorií a praxí interpretace. Dilema literární vědy se v neposlední řadě týká tohoto odloučení. Abstraktní stavbě teorie často odpovídá slepá konkrétnost díla či interpretace. Proto také jen stěží odstraníme tuto krizi tím, že rozehrajeme teorii a interpretaci proti sobě. Spíše nám zde pomůže kritika, která si dá tu námahu, aby oddělila teorii od pouhých řečí a reflektující přivlastnění díla od parafráze. K tomu ale jsou zapotřebí kritéria, která získáme jen teoretickou cestou.²

Může nám prospět, když nastíníme alespoň předběžné vysvětlení, co by mohla znamenat teorie v literární vědě. Střet názorů, který vyvolala moje *Teorie avantgardy*, ukázal, že se s ní často spojovala očekávání, která nejsou teorii přiměřena. Mým záměrem zde není učinit teoretickou práci imunní vůči kritice, ale vyjádřit názor, že kritika je s to vytvářet poznání jen tehdy,

¹ Využívám této příležitosti, abych se vyslovil k některým kritikám své *Teorie avantgardy*. Srov. W. Martin LÜDKE (ed.), „*Theorie der Avantgarde*“. *Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1976.

² Aniž bych chtěl popírat obtíže, kterým dnes čelí estetická teorie, musím odmítnout způsob zřikání se teorie, jaký v poslední době zastupuje D. Hoffmann-Axthelm. Tvzení jako „teorie nepřináší žádný požitek“, „pojmy teorie a umění se mezitím staly prázdnými schránkami“, „po teorii v silném smyslu už není poptávka“ jsou symptomy hluboké krize části levičové inteligence. Poté, co se nenaplnily přemrštěné naděje v sílu teorie měnit společnost, levice jako benjaminovský melancholik odhazuje zlomek, se kterým spojovala své naděje. Přenechává tak toto pole pravici a podstupuje riziko podlehnutí jejím teorémům.

když se pouští do toho, co kritizuje. To je ale možné pouze v případě, že kritika respektuje vědecko-logické postavení kritizovaného předmětu. To, že literární teorii nelze klást naroveň konkrétní interpretaci, není tak samozřejmé, jak by se mohlo zdát na první pohled. Také literárně teoretický výklad, nechce-li být abstraktní, musí odkazovat na jednotlivá díla. Tyto poukazy ale nemají status interpretací, ale naopak slouží názornému vysvětlení vět, které si kladou nárok na vyšší obecnost. Právě tak nelze zaměňovat teorii nějaké předmětné oblasti s jejím popisem. Teorie románu není dějinami románu, tak jako teorie avantgardy není dějinami evropských avantgardních hnutí.

Vzmemme-li si Schillerův spis *O naivním a sentimentálním básnictví*, Hegelovu *Estetiku* a Lukácsovu *Teorii románu* jako významné příklady literární teorie, případně teorie umění, můžeme z nich odvodit několik společných charakteristik takové teorie. Historická konstrukce společenského vývoje (antika vs. moderní buržoazní společnosti) se zde dává do souvislosti s odpovídajícím vývojem v oblasti literatury (resp. v Hegelově případě umění). Zároveň se zde předkládá soubor pojmů, které dovolují uchopit danou předmětnou oblast v její rozporuplnosti. Zcela obecně bychom mohli říct, že se teorie tohoto typu vyznačují propojením historické konstrukce a systematického zachycení předmětné oblasti.

Přeneseme-li tento typ teorie na zkoumání procesů změn v rámci buržoazní společnosti, ztrácí historická konstrukce založená na protikladu antiky a moderny své opodstatnění. Problém zní: jak rekonstruovat vývoj umění/literatury v buržoazní společnosti? Jak známo, Lukács přenesl hegelovský model estetiky na buržoazní společnost a propojil jej s marxistickou konstrukcí dějin. Literatura vzestupné fáze buržoazie (klasicismus a realismus) pak zaujímá stejné místo, jaké mělo v Hegelově systému řecké umění. Nehledě na svou historickou podmíněnost je dosazena do role nadčasové normy. Literatura po roce 1848 se Lukácsovi jeví – do té míry, do jaké se vzdaluje modelu klasického realismu – jako symptom úpadku buržoazní společnosti. V neposlední řadě se to týká avantgardních hnutí.³ Adorno se naopak snaží konstruovat vývoj umění v buržoazní společnosti podle modelu růstu racionality, zvětšující se kontroly člověka nad svým uměním. Úběžníkem této teorie je pojetí avantgardních hnutí jako nejpokrokovějšího stavu umění v buržoazní společnosti.⁴

Obě vzájemně polemizující teorie, Lukácsova i Adornova, odkazují na avantgardní hnutí jako na referenční bod. Přitom je nápadné, že oba auto-

3 Srov. Peter BÜRGER, *Vermittlung – Rezeption – Funktion. Ästhetische Theorie und Methodologie der Literaturwissenschaft*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1979, kap. I, „Was leistet der Widerspiegelungsbegriff in der Literaturwissenschaft?“, 3, „Normative Ästhetik und materialistische Geschichtskonstruktion (Lukács)“, s. 31–43.

4 Srov. *ibid.*, kap. IV, „Das Vermittlungsproblem in der Kunstsoziologie Adornos“, s. 79–92.

ři se vztahují k tomuto referenčnímu bodu hodnotícím způsobem: Adorno kladně (avantgarda jako nejpokrokovější stav umění), Lukács záporně (avantgarda jako dekadence). Tato hodnocení, vycházející ze zápasu dvacátých a třicátých let na poli kulturní politiky, nejsou vůči zmíněným teoriím vnějšková. Vzhledem k tomu, že tyto střety dnes už nejsou aktuální, musí být možné učinit avantgardní hnutí stěžejním bodem takové teorie umění rozvinuté buržoazní společnosti, která nebude zatížena břemenem minulých hodnotících soudů. Tvrzení, že avantgardním hnutím patří ve vývoji umění v buržoazní společnosti logické místo, které umožňuje pochopit toto umění, neimplikuje ani kladný, ani záporný hodnotící soud ohledně fenoménu avantgardy. Pokus přesunout problém z otázky hodnocení na roztržku avantgardních hnutí s institucí umění bývá často špatně pochopen. Někteří kritici tak četli mou knihu jako pouhé přebírání Adornových tezí (coby jakousi teorií *pro* avantgardu, v její prospěch), jiní zase naopak jako kritiku avantgardy.⁵

To, co zde nazývám přesunutím problému, je jedna z mála strategií, kterými disponujeme, abychom mohli vyřešit aporetické formulace problémů. Aby ovšem takové přesunutí začalo být myslitelné, musí se zakládat v objektivní situaci problému. V tomto ohledu se odchyľují od pojetí Louise Althussera, jehož pojem přesunutí (*décalage*) zde přebírám. Althusser interpretoval Marxovu předmluvu k *Rukopisům „Grundrisse“* ve smyslu radikálního *odloučení* předmětu vědeckého bádání a reality, a v souladu s tím zastával pojetí, že se věda rozvíjí ve vlastním časovém kontinuu, které není souměřitelné s časovým rámcem společnosti.⁶ Já jsem témuž Marxovu textu rozuměl opačně (v duchu hegelianských marxistů Lukácsa a Adorna, kteří jsou v tomto bodu zcela zajedno), totiž jako nahlédnutí *souvislosti* mezi vývojem předmětu a možností poznání (v Althusserově terminologii mezi realitou

- 5 První stanovisko reprezentuje replika Th. Metschera v reakci na můj článek „Was leistet die Widerspiegelungstheorie?“. „Bürgerova fixace na avantgardu je výsledkem principiálně imanentního zkoumání uměleckého vývoje. I přes reflexi buržoazní společnosti se zde vývoj umění pojímá (v tom Bürger následuje Adorna, s nímž se v jiných bodech rozchází) jako proces odehrávající mimo třídní boj.“ (Thomas METSCHER, „Ästhetische Erkenntnis und realistische Kunst“, in: *Kunst und sozialer Prozeß. Studien zu einer Theorie der ästhetischen Erkenntnis*, Kolín n. R.: Pahl-Rugenstein 1977, s. 225.) Metscher přehlíží (ovšem ne bez jistého polemického záměru) mou snahu ukázat, že historická avantgardní hnutí jsou logickým místem, ze kterého je teprve vůbec možné odvodit kritiku instituce umění/literatury, a že tedy tato „fixace“ má základ ve věci samé. Opačný pohled zastupuje W. M. Lüdke, který se zřejmě snaží o imanentní kritiku *Teorie avantgardy*, nicméně neustále sklouzává k pouhé konfrontaci mého přístupu s Adornovým, přičemž považuje jeho teorii za správnou (W. Martin LÜDKE, „Die Aporien der materialistischen Ästhetik – kein Ausweg? Zur kategorialen Begründung von P. Bürgers Theorie der Avantgarde“, in: *idem*, „Theorie der Avantgarde“, s. 27–71).
- 6 Louis ALTHUSSER – Étienne BALIBAR, *Lire le Capital*, sv. 1, Paříž: Maspero 1969, s. 46 nn.

a objektem vědeckého poznání).⁷ Mějme ale na paměti, že zde nejde o exegezi Marxe, ale o dvě zdánlivě diametrálně opačná pojetí teorie.

Z althusserské pozice je možné mému pokusu o založení podmínky možnosti společenskovedního poznání ve vývoji společnosti vytknout empirismus. Jako empiristické označuje Althusser ty vědecko-teoretické pozice, které vycházejí z představy, že poznání je předem dáno v realitě a že je potřeba ho tam pouze objevit.⁸ Proti tomu prosazuje pojetí poznání jako produkce. Je jasné, na co tato argumentace naráží: směřuje proti teorii odrazu. V souvislosti, která nás zde zajímá, však vůbec nejde o protiklad poznání jako odrazu a poznání jako produkce, nýbrž o otázku předpokladů poznání ve společenském vývoji, kterou Althusser očividně subsumuje pod problematiku empirismu. Pro Marxe (jako předtím pro Hegela) je buržoazní společnost logickým místem, které umožňuje systematické poznání společnosti (případně reality).⁹ To v žádném případě neznamená totéž jako předpoklad (Althusserem oprávněně kritizovaný), že skutečnost vytváří kategorie, které vědci zbývá pouze zachytit. Nahlédnutí souvislosti mezi vývojem reality a vývojem kategorií neříká nic víc, než že možnost poznání určité předmětné oblasti závisí na tomto vývoji.¹⁰

Níže bych se rád pokusil představit výše zmíněné přesunutí chápání problému, aniž bych musel znova sáhnout po argumentech předložených v *Teorii avantgardy*. Pouze proto, že jsem vycházel z názoru, že avantgardní hnutí dnes musíme chápat jako historicky překonaná, jsem mohl vynechat hodnotící soudy ležící v jádru teorií Lukáče a Adorna a doufat, že se mi tak podaří překročit stav teorie, kterého v nich bylo dosaženo. Pohled, který není fixován pozitivně ani negativně, je schopen vyzorovat na „dílech“ avantgardy *cosi*, čeho si na nich hegelianští marxisté nepovšimli, totiž intenci zpřetrhat vazbu s tím, čemu se v buržoazní společnosti říká umění. Avantgardní hnutí nevytvořila kategorii *institute umění* (potud Althusserovi dáváme za pravdu); bylo ji ale možné rozpoznat teprve v důsledku kritiky, které avantgardní hnutí vystavila autonomní status umění v buržoazní společnosti.¹¹

7 Peter BÜRGER, *Teorie avantgardy*, přítomné vydání, s. 72 nn.

8 ALTHUSSER, *Lire le Capital*, s. 38 nn.

9 Srov. Alfred SCHMIDT, *Geschichte und Struktur. Fragen einer marxistischen Historik*, Mnichov: Hanser 1971, s. 65 nn.

10 Zdá se mi, že se Althusser v důsledku toho, že nebere v potaz tuto souvislost, ve své kritice empirismu mýjí cílem. Srov. též Jean-François LYOTARD, „La Place de l'aliénation dans le retournement marxiste“, in: *Dérive à partir de Marx et Freud*, Paříž: Union générale d'éditions 1973, s. 78 nn.

11 Mimořádně přístupná kritika mého pokusu myslet vzájemnou souvislost vývoje kategorií a vývoje předmětu, kterou předložil W. M. Lüdke, ústí v to, že mi předhazuje argumentaci v kruhu, „která ustavičně přenáší důkazní břemeno z jednoho momentu na druhý“ (LÜDKE, „Aporien“, s. 65). Přesněji, jedná se o „inkonzistenci v rámci zdůvodnění césury – „rozchodu s tradicí“ (BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, s. 85) –, kterou Bürger musí připsat na

Co nám tato kategorie přináší? Na první pohled to může vypadat, že jsme pouze přejmenovali klasickou doktrínu autonomie. I v tomto případě rozhodující roli hraje přesunutí chápání problému. Velmi schematicky řečeno: Lukács a Adorno argumentují uvnitř instituce umění, kterou proto také nemohou kritizovat jako instituci. Doktrína autonomie tvoří horizont jejich myšlení; v přístupu, který navrhuji, se tato doktrína naproti tomu stává předmětem zkoumání jakožto normativní instance jisté instituce buržoazní společnosti.¹² Díky naznačenému přesunutí problému se do centra zájmu literární vědy dostává určitá otázka, totiž otázka společenské funkce literárních děl. Vzhledem k tomu, že způsoby určení funkce nespočívají v jednotlivých dílech, ale jsou společensky institucionalizovány, tato otázka se nemohla ocitnout ve středu literárněvědné práce, dokud se předmětem zkoumání nestala instituce umění/literatury.

Rozdíl mezi těmito úhly pohledu si můžeme ozřejmit na příkladu dichotomie vysoké a nízké literatury. Pro Lukácsa se nic, co nepůsobí uvnitř instituce umění, nemůže stát předmětem analýzy. Adorno věnoval problému populárního umění pronikavé analýzy, jimž bádání vděčí za řadu důležitých podnětů.¹³ Ve svých pracích ale takřka vždy nahlížel vysokou a nízkou literaturu jako navzájem radikálně oddělené oblasti, čímž následoval rozdělení ukotvené v instituci umění/literatury. Braková literatura pro něj stojí mimo oblast umění a jako taková představuje za jakýchkoli okolností to špatné,

vrub metodickému působení „instituce umění“ (*ibid.*, s. 62)¹². Problém, z něhož chce Lüdke odvodit inkonzistenci této formulace, vzniká až v důsledku jeho odmítnutí vzít na vědomí kritiku autonomního statusu umění ze strany avantgardních hnutí. Za přísnou teorii považuje pouze takovou, ve které lze všechny prvky odvodit ze sebe navzájem. Takováto teorie ale postrádá vztah k realitě. Lüdke nebere v úvahu vztah *Teorie avantgardy* k realitě, a proto se mu nutně musí jevit jako nedostatečně založená.

- 12 Jeden z nejzajímavějších příspěvků k diskusi o *Teorii avantgardy* poskytl B. Lindner. Jeho teze říká: „Pokud jde o intenci zrušení umění v životní praxi, můžeme tudíž chápat avantgardu jako nejradikálnější a nejdůslednější pokus uchovat univerzální nárok autonomního umění oproti všem ostatním, partikulárním společenským oblastem, a dát mu praktický význam. Úsilí zlikvidovat instituci umění se pak jeví nikoliv jako rozchod s ideologií období autonomie, nýbrž jako *fenomén převrácení odehrávající se na totožné ideologické rovině.*“ (Burkhardt LINDNER, „Aufhebung der Kunst in Lebenspraxis? Über die Aktualität der Auseinandersetzung mit den historischen Avantgardebewegungen“, in: LÜDKE, „*Theorie der Avantgarde*“, s. 83.)

To, že útok historických avantgardních hnutí na instituci umění zůstává vázán na to, proti čemu se zaměřuje, je obecně vzato pravda. Důsledky, které z toho Lindner vyvozuje, se mi ovšem zdají problematické. Mé připomínky viz Peter BÜRGER, „Neue Subjektivität in der Literaturwissenschaft?“, in: Jürgen HABERMAS (ed.), *Die geistige Situation der Zeit*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1979.

- 13 Stov. úvodní výzkumná zpráva v Christa BÜRGER, *Textanalyse als Ideologiekritik. Zur Rezeption zeitgenössischer Unterhaltungsliteratur*, Frankfurt n. M.: Fischer Athenäum Taschenbücher 1973.

co udržuje recipienty v neradostném souhlasu s nelidskými poměry.¹⁴ Rozhodující roli v této korelaci přitom nehraje hodnocení (umění jako kritika společnosti vs. kulturní průmysl jako afirmace špatné stávající reality), které by mohlo platit obecně pro pozdně buržoazní společnost, ale spíše skutečnost, že se zde nijak netematizuje *vztah* mezi vysokou a nízkou literaturou, a to právě proto, že obě byly předem přiřazeny k odlišným oblastem.¹⁵ Otázka po institucionalizaci umění v buržoazní společnosti sice také nedokáže odstranit toto odloučení, ale vynucuje si jeho prozkoumání. Jakmile se totiž instituce umění/literatury stává tématem, nutně se spolu s tím vynořuje otázka po mechanismech, které dovolují vyloučit určitá díla jakožto brakovou literaturu.¹⁶

Je tedy zavedení kategorie instituce umění/literatury mezníkem v dějinách dané vědní disciplíny, který vyháňá Lukácsovy i Adornovy teorie a analýzy do pekla předvědeckosti, takže jim náleží nanejvýš status výrazu estetické zkušenosti.¹⁷ Jedná se o lákavý myšlenkový model; sotva si však může klást nárok na logickou nutnost. Jestliže platí, že společenskovedné teorie závisí na vývojovém stupni předmětné oblasti, na kterou se zaměřují, pak bylo naznačené přesunutí problému umožněno koncem historických avantgardních hnutí. Tím se výsledky získané v rámci odlišného postavení problému nestaly jednoduše bezpředmětnými. Mezi přístupy Lukáče a Adorna a přístupem institucionální teorie můžeme načrtnout následující vztah: metody kritiky ideologie, které Lukács a Adorno aplikovali na jednotlivá díla, jsou nyní přeměrovány na normativní rámec, který řídí fungování

14 Takovéto obecné soudy je pochopitelně zapotřebí nuancovat. Ve svém spise „O fetišovém charakteru hudby“ Adorno jistě zohledňuje také vývoj v oblasti populárního umění, například když shledává, že odrhovačka, která „kdysi představovala útok na privilegium vzdělání, vlastní vyšší vrstvě“, dnes ztratila tuto funkci (Theodor W. ADORNO, „Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens“, in: *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, 4. vyd., Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1969, s. 14).

15 Srov. BÜRGER, *Vermittlung*, kap. VI, „Probleme der Rezeptionsforschung“, 2, „Die Rezeptionsproblematik in der ästhetischen Theorie Adornos“, s. 124–133. Adorno si byl tohoto problému vědom, jak ukazuje věta z jeho dopisu Walteru Benjaminovi: „Obě jsou poznamenány stigmaty kapitalismu, obě obsahují prvky změny [...]; obě jsou vzájemně odtrženými půlkami celkové svobody, kterou ale nelze získat tím, že je sečteme dohromady.“ (Theodor W. ADORNO, *Über Walter Benjamin*, ed. Rolf Tiedemann, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1970, s. 129.)

16 Srov. BÜRGER, *Vermittlung*, kap. IX, „Institution Kunst als literatursoziologische Kategorie. Skizze einer Theorie des historischen Wandels der gesellschaftlichen Funktion der Literatur“, s. 173–199. Srov. také Jochen SCHULTE-SASSE, *Die Kritik an der Trivialliteratur seit der Aufklärung*, Mnichov: Fink 1971, stejně jako připravovanou publikaci Christa BÜRGER – Peter BÜRGER – Jochen SCHULTE-SASSE (eds.), *Zur Dichotomie von hoher und niederer Literatur*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1982.

17 Tak to vidí Burkhardt LINDNER v „Der Begriff der Verdinglichung und der Spielraum der Realismus-Kontroverse“, in: Hans-Jürgen SCHMITT (ed.), *Der Streit mit Georg Lukács*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1978, s. 91–123, zde s. 117.

18 Srov. níže.
Nejprve
chází jen
umění v p
zavedení,
jen proto,
ná roçu s
[sc. celni
d'éditiois
Je přitom
této knihy
radikálně
ti bojovali
neboli aut
l'autonomi
19 Georg Wil
upraven).

uměleckých děl v buržoazní společnosti. Ideologicko-kritická analýza díla a přístup institucionální teorie se tedy vzájemně doplňují, přičemž společný základ jim dodává dialektická metoda odkrývání rozporů, jež se dají na předmětu vypátrat.¹⁸

Za co práce shromážděné v tomto svazku vděčí tradici dialektické teorie, která sahá od Hegela přes Marxe, Lukácse a Blocha až k Adornovi a Habermasovi, lze nejlépe osvětlit na pojmu dialektické kritiky, kterému jsou tyto úvahy zavázány. Dogmatická kritika staví proti teorii, kterou kritizuje, svou vlastní teorii a vyvozuje nepravdu první z pravdivostního nároku druhé. Takováto kritika zůstává vnější vůči tomu, co kritizuje. Důkaz či pouhé tvrzení, že její vlastní teorii náleží pravda, jí postačuje k vyvrácení druhé teorie. Oproti tomu dialektická kritika postupuje imanentně. Proniká dovnitř teorie, kterou chce kritizovat, a získává právě z jejích mezer a rozporů rozhodující myšlenkové podněty.

Jeho nepravdu musím odhalit nikoliv prostřednictvím něčeho jiného, ale z něho samého. Nic nepomůže, když svou tezi nebo svůj systém dokáži a potom vyvodím závěr: tedy protichůdný systém je nepravdivý. Těto druhé tezi se jeví ona první teze vždy jako něco cizího, jako něco vnějšího. Nepravdivé se musí prokázat jak nepravdivé nikoliv něčím druhým, nikoli tím, že je pravdivý jeho protiklad; na něm samém musí být prokázáno, že je nepravdivé.¹⁹

Dialektická kritika nechápe rozpory kritizované teorie jako příznaky nedostatečného ostrovtipu projednávaných autorů, ale jako indikátor nevyřešeného, resp. dosud neodhaleného problému. Dialektická kritika je tedy závislá na kritizované teorii. To ovšem také znamená, že naráží na své hranice ve chvíli, kdy dotyčná teorie nemůže dostát svému nároku na to, aby byla

18 Srov. níže kapitola „Hermeneutika – kritika ideologie – funkcionální analýza“, s. 61–71. Nejpřesvědčivější potvrzení mého stanoviska, že zavedení kategorie instituce umění nevychází jen tak z nějakého nápadu, nýbrž je fakticky vyprovokováno vývojovým stupněm umění v pozdně kapitalistické společnosti, pro mě představuje skutečnost, že se k jejímu zavedení, patrně ve stejné době, nechal přimět Mikel Dufrenne: „umění získalo pojem jen proto, že mu zároveň byl připsán společenský status [totiž status autonomie]“ („l'art n'a reçu un concept que parce que, en même temps, lui était assigné un statut social [sc. celui de l'autonomie]“), Mikel DUFRENNE, *Art et politique*, Paříž: Union générale d'éditions 1974, s. 75.

Je přitom mimořádně zajímavé sledovat, že Dufrenne, kterého lze – přinejmenším v případě této knihy – označit za teoretika neoavantgardy, zaujímá v otázce institucionalizace umění radikálně opačné stanovisko oproti historickým avantgardním hnutím. Jestliže tato hnutí bojovala proti instituci umění, pak Dufrenne se nechává slyšet, že „institucionalizace, neboli autonomizace umění je příležitostí k revoluci“ („l'institutionnalisation, c'est-à-dire l'autonomisation, de l'art est une chance pour la révolution“, *ibid.*, s. 79).

19 Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Dějiny filosofie*, sv. I, Praha: ČSAV 1961, s. 234 (překlad upraven).

považována za teorii. Zůstává jí pouze „odmítnutí“, jak to nazývá Hegel, kterým se ale zároveň zříká svého vlastního nároku být teorií, takže může oponovat ne-teorii pouze jako mínění.²⁰

Další myšlenkový motiv poplatný hegelovsko-marxovské tradici, který souvisí s předkládanými pracemi, je již zmiňovaná korelace vývoje předmětu a kategorií. Tázání se po vývojovém stupni umění, kterému je určitá teorie zavázána, může tím, že nás učí ptát se na dosah a hranice teorie, přispět k oproštění teorie od abstraktní konfrontace mezi pozicemi. Je-li například možné dokázat, že recepční estetiky odpovídá vývojový stupeň umění, kterého bylo dosaženo s estetismem, budeme muset problematizovat teorii literární evoluce zformulovanou na tomto základě jako nepřipustné nadhistorické zvešobecnění.²¹

Zde shromážděné práce²² nemají kopírovat cestu, po které autor dospěl k vypracování svých koncepcí. Nejsou chápány jako dokumentace, ale jako nezbytná součást kritické teorie literatury. Kritická teorie nepodléhá iluzi, že by mohla zaujmout bezprostřední vztah ke svým předmětům; naopak usiluje o to prolomit zdání, že jí jsou předměty dány bezprostředně. Rozšířené mínění, že postačí se důkladně dívat, abychom pochopili například zvláštnost básnických textů, opomíjí, že toto prohlížení vychází z určitých předem daných, ať už jakkoli vágních, předpokladů (například z předpokladu, že existuje rozdíl mezi básnickými a nebásnickými texty) a představ. V těch-

20 „Tato absence ideje obvykle dostává kritiku do obtíží, neboť jestliže je každá kritika subsumováním pod ideu, pak tam, kde ideu chybí, každá kritika nutně končí a nemůže zaujmout žádný jiný bezprostřední vztah než odmítnutí. V odmítnutí ale kritika zcela rozbíjí jakýkoliv vztah mezi tím, v čem chybí ideu filosofie, a tím, v čím službách se nachází. Protože se zde vzájemně uznání ruší, ukazují se nám pouze dvě subjektivity stojící proti sobě; dvě stanoviska, která spolu nemají nic společného, pak ovšem vystupují se stejným oprávněním, a kritika – jelikož se domnívá, že to, co posuzuje, nemůže být nic jiného než filosofie, a pokud toto posuzované nechce být ničím takovým jako filosofie, prohlašuje je za zcela nicotné – se přemísťuje na subjektivní stanovisko, kdy se její výrok jeví jako jednostranný rozsudek moci; vzhledem k tomu, že činnost kritiky má být objektivní, toto stanovisko bezprostředně odporuje její podstatě; její rozsudek se dovolává ideje filosofie, která ale není protivníkem uznána, a představuje pro něj proto cizí tribunál. Postavit se vůči tomuto vztahu kritiky, která odděluje nefilosofii od filosofie, tím, že zaujmeme jednu stranu a budeme mít nefilosofii na opačné straně, není na bezprostřední úrovni žádná záchrana.“ (Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, „Über das Wesen der philosophischen Kritik überhaupt und ihr Verhältnis zum gegenwärtigen Zustand der Philosophie insbesondere“, in: *Werke*, sv. 2, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1970, s. 173 n.)

21 Srov. BÜRGER, *Vermittlung*, kap. VI, „Probleme der Rezeptionsforschung“, 3, „Neoformalismus und Hermeneutik. Anmerkungen zu Theoriesätzen von Hans Robert Jauß“, s. 133–144. To pochopitelně není míněno jako kritika zkoumání recepce, které je fundováno v dějinách společnosti. Srov. Peter Uwe HOHENDAHL (ed.), *Sozialgeschichte und Wirkungsethik*, Frankfurt n. M.: Fischer Athenäum Taschenbücher 1974.

22 Mínil se články obsažené ve výboru *Vermittlung – Rezeption – Funktion*, ke kterému byl tento úvod původně určen (pozn. překl.).

to předpokl
teorie. Bezp
je sebeklam.
vané. Cilem

23 Srov. Christa
Gegenwart (p
Kterou publi

to předpokladech a představách jsou zasuty, vědomě či nevědomě, prvky teorie. Bezprostřednost pohledu, který by se měl zaměřovat na fenomény, je sebeklam. Předměty se vždy podávají literárnímu vědci jako zprostředkované. Cílem předkládaných prací je pak odhalovat toto zprostředkování.²³

23 Srov. Christa BÜRGER, *Rezeptionstheorie und Rezeptionsdidaktik. Zur Krise der Kultur in der Gegenwart* (pracovní název), Frankfurt: 1980. (Kniha pod tímto názvem nikdy nevyšla. Kterou publikaci měl autor na mysli, se bohužel nepodařilo dohledat. Pozn. překl.)

I. Hermeneutika – kritika ideologie – funkcionální analýza.

Předpoklady kritické literární vědy

Svět tradovaného smyslu se otevírá
interpretovi pouze do té míry, do jaké se
přitom zároveň projasňuje jeho vlastní svět.
– Jürgen Habermas¹

1. Hermeneutika

Kritická věda se liší od tradiční vědy tím, že reflektuje společenský význam svého vlastního počínání.² To s sebou nese jisté problémy, které je důležité rozpoznat, abychom mohli ustavit kritickou literární vědu. Nemám na mysli ono naivní ztotožňování individuální motivace a společenského významu, se kterým se dnes příležitostně setkáváme i na levici, ale určitý teoretický problém. Určení toho, co je společensky relevantní, je provázáno s politickou pozicí interpreta. To znamená: otázku, zda nějaký předmět je či není relevantní, nelze v antagonistické společnosti prostřednictvím diskuse rozhodnout, ač o ní lze jistě diskutovat. Jsem přesvědčen, že kdyby se každému vědci stalo samozřejmostí zdůvodňovat volbu svého

1 Jürgen HABERMAS, „Erkenntnis und Interesse“, in: *Technik und Wissenschaft als „Ideologie“*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1968, s. 158.

2 K rozdílu mezi tradiční a kritickou vědou viz Max HORKHEIMER, „Traditionelle und kritische Theorie“, in: *Traditionelle und kritische Theorie. Vier Aufsätze*, Frankfurt n. M.: Fischer 1970, s. 12–64.

předmě
ké disk

Kri

– spole

zájem s

né pom

se v lite

pokouš

formě j

a užiteč

střední

o změn

vědě up

kterých

Náp

vila pro

rie tradi

jiné otá

rii) přec

zda jsou

mezi lite

význam

tak jako

kých pro

díla. Tím

funkce,

v jádru

Abyc

ce, potře

vztah n

požadav

funkci s

která po

meneuti

možného

vali nějak

vanému

se nám p

báseň jak

3 Dieter

schaft“

předmětu a problematiku, už to by znamenalo podstatný pokrok ve vědecké diskusi.

Kritická věda chápe samu sebe jako součást – byť zprostředkovanou – společenské praxe. Není „nezaujatá“, ale nechává se vést zájmem. Tento zájem si můžeme nejprve přiblížit tak, že jej vymezíme jako zájem o rozumné poměry, o svět bez vykořisťování a zbytečného útlaku. Takovýto zájem se v literární vědě nemůže uplatnit bezprostředně. Tam, kde se o to někdo pokouší a poměřuje materialistickou literární vědu podle toho, „zda a v jaké formě je daný podnik za dané konkrétní historické situace zároveň nutnou a užitečnou součástí praxe usilující o změnu“,³ máme co do činění s bezprostřední instrumentalizací vědy, která neprospívá ani vědci, ani praxi, usilující o změnu společnosti. Zájem, jímž je vedeno poznání, se může v literární vědě uplatnit pouze zprostředkovaně, tím, že definuje kategorie, pomocí kterých se uchopují literární objektivace.

Náplní kritické literární vědy není vymýšlet nové kategorie, aby je postavila proti „chybným“ kategoriím tradiční vědy, ale naopak zkoumat kategorie tradiční vědy a zjišťovat, jaké otázky se s jejich pomocí dají položit a jaké jiné otázky jsou již na rovině teorie (právě v důsledku volby těchto kategorií) předem vyloučeny. V literární vědě přitom hraje důležitou roli otázka, zda jsou její kategorie uzpůsobeny k tomu, aby umožnily zkoumat korelaci mezi literárními objektivacemi a společenskými poměry. Musíme trvat na významu kategoriálního rámce, který badatel používá. Můžeme například, tak jako ruší formalisté, popisovat literární dílo jako řešení určitých uměleckých problémů, které vycházejí ze stupně umělecké techniky v době vzniku díla. Tím jsme ale na teoretické rovině předem odstříhli otázku společenské funkce, ledaže by se nám podařilo poukázat na společenskou problematiku v jádru zdánlivě čistě imanentní problematiky umění.

Abychom mohli podrobit literární teorii formalismu přiměřené kritice, potřebujeme takový kategoriální rámec, který nám dovolí tematizovat vztah mezi interpretem a literárním dílem. Pouze teorie, jež splňuje tento požadavek, může učinit předmětem své badatelské aktivity společenskou funkci svého vlastního počínání. V rámci tradiční vědy je takovou teorií, která postavila do centra svého snažení vztah mezi dílem a interpretem, hermeneutika. Vděčíme jí za nahlédnutí, že se nám umělecké dílo coby předmět možného poznání nepodává jednoduše takové, jaké je. Abychom identifikovali nějaký text jako báseň, musíme sáhnout k předběžnému vědeckému uchovávanému tradicí. Vědecky se zabývat literaturou začínáme v okamžiku, kdy se nám podaří prohlédnout zdánlivost bezprostřednosti, s níž jsme chápali báseň jako báseň. Duchovní objektivace nemají status faktů; jsou zprostřed-

3 Dieter RICHTER, „Geschichte und Dialektik in der materialistischen Literaturwissenschaft“, *Alternative*, leden 1972, č. 82, s. 14.

kovány tradicemi. Z toho vyplývá, že poznání literatury můžeme dosáhnout pouze cestou kritického vypořádání se s tradicí. Jelikož za nahlédnutí, že jsou duchovní objektivace zprostředkovány tradicí, vděčíme hermeneutice, nabízí se začít naše úvahy kritikou tradiční hermeneutiky.

Dvěma důležitými základními pojmy hermeneutiky, které Gadamer vypracoval ve své knize *Pravda a metoda*, jsou *předsudek* a *aplikace*. Gadamer používá pojem předsudku v širším smyslu, než je tomu v hovorové řeči, totiž bez pejorativního významu. Ve vztahu k postupu rozumění cizímu textu předsudek především znamená, že interpret není pouhým pasivním příjemcem, který se jakoby přizpůsobuje textu, ale přináší určité vlastní představy, které nutně vstupují do interpretace textu. Aplikací (použitím) je pak každá interpretace, která pramení z určitého současného zájmu. Gadamer zdůrazňuje, „že v rozumění se vždy děje něco jako použití rozuměného textu na přítomnou situaci interpreta“.⁴ V případě výkladu textu zákona soudcem nebo výkladu biblického textu duchovním v rámci kázání bezprostředně rozpoznáváme moment použití v aktu interpretace. Ani interpretace historického nebo literárního textu se ale neodehrává mimo vztah k situaci interpreta; pro rozpoznání tohoto procesu je přitom lhostejné, zda si ho interpret uvědomuje či nikoliv. Můžeme říct, že interpret přistupuje k textu, kterému chce porozumět, s předsudky, a vykládá ho se zřetelem ke své vlastní situaci, používá ho na tuto svou situaci. V tom lze Gadamerovi dát za pravdu; obsahová náplň, kterou dal těmto pojmům, se ale oprávněně stala terčem kritiky, zejména ze strany Jürgena Habermase. „Vhled do předsudkové struktury rozumění se u Gadamera obrací v rehabilitaci předsudku jako takového“.⁵ Dochází k tomu, když Gadamer definuje rozumění jako „začleňování do určitého dění podání“.⁶ Pro konzervativního myslitele Gadamera nakonec spadá rozumění vjedno s podrobením se autoritě tradice; naproti tomu Habermas upozorňuje na „sílu reflexe“, která zprůhledňuje předsudkovou strukturu rozumění, a umožňuje tak rozbít moc předsudku.⁷ Habermas ukazuje, že z pohledu emancipované hermeneutiky se tradice jeví jako absolutní moc pouze proto, že z jejího zorného pole vypadávají systémy práce a panství.⁸ Tím vyznačuje bod, kde by měla navázat kritická hermeneutika. „Badatelský zájem, který se obrací k podání,“ píše Gadamer, „je v případě humanitních věd spíše zvláštním způsobem motivován příslušnou přítomností a jejími zájmy. Teprve touto motivací tázání se vůbec konsti-

4 Hans-Georg GADAMER, *Pravda a metoda*, sv. 1, *Nárys filosofické hermeneutiky*, Praha: Triáda 2010, s. 270.

5 Jürgen HABERMAS, *Zur Logik der Sozialwissenschaften. Materialien*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1970, s. 283.

6 GADAMER, *Pravda a metoda*, s. 256.

7 HABERMAS, *Logik der Sozialwiss.*, s. 283 n.

8 *Ibid.*, s. 289.

tuje téma a předmět bádání.⁹ Tento poukaz na souvislost historicko-hermeneutických věd s přítomností musíme podržet jako významný vhled; avšak formulace „příslušná přítomnost a její zájmy“ naznačuje, že přítomnost je cosi jednotného a že je možné definovat její zájmy. Tak tomu ale právě není. V dosavadních dějinách se zájmy vládnoucích a ovládaných sotva kdy shodovaly. Gadamer může ztotožnit porozumění se „začleněním do dění tradice“ pouze proto, že klade přítomnost jako monolitickou jednotu. Oproti tomuto názoru, který dělá z historika pasivního pozorovatele, trváme spolu s Diltheyem na tom, „že ten, kdo zkoumá dějiny, sám dějiny tvoří“.¹⁰ Historik, resp. interpret, ať už chtěně či nechtěně, zaujímá stanovisko v rámci společenské diskuse své doby. Perspektiva, ze které pozoruje svůj předmět, je určena pozicí, kterou zastává uvnitř společenských sil daného období.

2. Kritika ideologie

Hermeneutika, která nechce pouze legitimovat existující tradice, ale klade si za cíl racionálně ověřit jejich nárok na platnost, přechází v kritiku ideologie.¹¹ Je známo, že s pojmem ideologie je spojováno množství významů, jež si částečně vzájemně odporují; přesto se bez něj kritická věda nemůže obejít, protože tento pojem dovoluje myslet *rozporuplný* vztah mezi duchovními objektivacemi a společenskou realitou. Níže se místo pokusu o definici zaměříme na Marxovu kritiku náboženství rozvinutou v úvodu ke *Kritice Hegelovy filosofie práva*, která osvětluje tento rozporuplný vztah. Mladý Marx – a právě v tom tkví obtížnost, ale zároveň vědecká bohatost jeho pojmu ideologie – denuncuje jakožto *falešné vědomí* myšlenkový útvar, kterému ale zároveň neodpírá *pravdu*.¹²

9 GADAMER, *Pravda a metoda*, s. 251.

10 Citováno podle HABERMAS, „Erkenntnis“, s. 189. Tomuto „tvoření“ bychom ovšem neměli rozumět ve smyslu neohraničených možností; musíme naopak zdůraznit, že podmínky dané v přítomnosti ohraničují prostor reálné možnosti historického jednání.

11 K dějinám pojmu ideologie viz stať „Ideologie“, in: INSTITUT FÜR SOZIALFORSCHUNG (ed.), *Soziologische Exkurse. Nach Vorträgen und Diskussionen*, Frankfurt n. M.: Europäische Verlagsanstalt 1956, s. 162–181; dále Kurt LENK (ed.), *Ideologie, Ideologiekritik und Wissenssoziologie*, 3. vyd., Neuwied: Luchterhand 1967, zejména historicko-problémový úvod editora.

12 Následující Hegelův komentář vysvětluje pojem pravdy běžně používaný v tradici dialektické filosofie: „Obyčejně nazýváme pravdou shodu předmětu s naší představou. Přítom předpokládáme předmět, jemuž má naše představa o něm odpovídat. – Naproti tomu ve filosofickém smyslu znamená pravda – řečeno úplně abstraktně – shodu nějakého obsahu se sebou samým. To je tedy úplně jiný význam pravdy, než ten, o kterém jsme se zmínili výše. Ostatně s hlubším filosofickým významem pravdy se zčásti setkáváme už i v běžné

Náboženství je totiž sebevědomí a sebedůvěra člověka, který buď ještě sám sebe nenašel, nebo už zase sám sebe ztratil. Ale *člověk* není vůbec abstraktní bytost, která vězí mimo tento svět. Člověk, to je *svět člověka*, stát, společnost. Tento stát, tato společnost, produkují náboženství, *převrácené vědomí světa*, protože samy jsou *převráceným světem*. [...] Náboženství je *fantastickým uskutečněním* lidské podstaty, protože *lidská podstata* nemá opravdovou skutečnost. Boj proti náboženství je tedy nepřímým bojem proti *onomu světu*, jehož je náboženství duchovním *aromatem*.

Náboženská bída je jednak *výrazem* skutečné bídy, a jednak *protestem* proti skutečné bídě. Náboženství je povzdech utiskovaných tvorů, cit bezcitného světa, duch bezduchých poměrů. Je to *opium* lidu.

Zrušit náboženství jako *iluzorní štěstí* lidu znamená žádat jeho *skutečné štěstí*. Požadujeme-li, aby si nedělal iluze o svém stavu, *požadujeme zrušení stavu*, který *iluze potřebuje*. Kritika náboženství je tedy *počátek kritiky slzavého údolí*, jehož *svatozáří* náboženství je.¹³

Rozporuplnou strukturu ideologie je možné pochopit na příkladu náboženství: 1. Náboženství je iluze. Člověk si promítá do nebe to, co by chtěl vidět uskutečněné na zemi. Nakolik věří v Boha, který je ovšem pouze zpředmětněním lidských vlastností, člověk podléhá klamu. 2. Zároveň ale v náboženství tkví jistý moment pravdy: je „*výrazem* skutečné bídy“ (neboť uskutečnění humanity v nebi, které je pouhým ideálem, ohlašuje nedostatek reálné humanity v lidské společnosti). Je také „*protestem* proti skutečné bídě“, neboť náboženské ideály jsou i ve své odcizené formě mírou toho, jak by měla vypadat skutečnost.

Marx ve svém textu explicitně nerozlišuje mezi konzumenty ideologie („lid“) a jejími kritiky. Toto rozlišení je důležité, protože teprve na jeho základě můžeme uchopit zvláštní charakter dialektické metody pozorování. Pro věřícího (konzumenta ideologie) náboženství představuje zkušenost, ve které se uskutečňuje jako člověk („sebevědomí a sebedůvěra člověka“). Pro ateistického osvícence je náboženství výsledkem vědomého klamu, který pomáhá zajistit nelegitimní panství. Zastánci tohoto učení o podvodu kněží se zasloužili o to, že byla položena otázka *funkce* náboženských obrazů světa. Jejich odpověď ale nesaží moc do hloubky, protože zkušenost konzumentů ideologie jednoduše neguje. Ti se stávají pouhými obětmi zvnějšku

feči. Tak např. mluvíme o *opravdovém* příteli a rozumíme tím takového přítele, jehož způsob jednání odpovídá pojmu přátelství; podobně hovoříme o *opravdovém* uměleckém díle. Nepravdivý pak znamená tolik co špatný, v sobě nepřiměřený. V tomto smyslu je špatný stát nepravdivým státem a špatné a nepravdivé vůbec spočívá v rozporu mezi definicí či pojmem a existencí předmětu.“ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Malá logika. Encyklopedie filozofických věd I*, Praha: Svoboda 1992, 77–78.

13 Karel MARX, „Ke kritice Hegelovy filozofie práva. Úvod“, in: *idem* – Bedřich ENGELS, *Vybrané spisy v pěti svazcích*, sv. 1, Praha: Nakladatelství Svoboda 1976, s. 11–12.

14 Georg I. Amsterd.

15 Seznam grafie v č. Suhrkam

16 Joseph v

způsobené manipulace. Kritik ideologie se také ptá po společenské funkci náboženství; na rozdíl od zastávce učení o podvodu kněží se jí snaží vysvětlit na základě společenské situace věřících. Příčinu toho, proč jsou náboženské obrazy světa přesvědčivé, nachází v reálné bídě. Tato analýza ukazuje náboženství jako cosi rozporuplného: i přes svou nepravdivost (není žádný Bůh) se přece jen stává pravdivým jakožto výraz bídy a jako protest proti ní. Obdobně rozporuplná je jeho společenská funkce: na jednu stranu ulehčuje existenci v bídě tím, že dovoluje zkušenost „iluzorního štěstí“, na druhou stranu tak ale zároveň zabraňuje nastolení „skutečného štěstí“.

Tento model je významný mimo jiné tím, že o vztahu mezi ideologiemi a společenskou realitou nerozhoduje jednoznačně a předem na teoretické rovině, nýbrž uchopuje tento vztah v jeho rozporuplnosti, a umožňuje tak analyzovat příslušné pole poznání, které se díky tomu nestává pouhou manifestací předem stanoveného schématu. Je také třeba zdůraznit, že tento model neuchopuje jednotlivé ideologie jako odraz ve smyslu zdvojování společenské reality, ale jako *produkt* lidské praxe. Jsou výsledkem činnosti, která *odpovídá* na skutečnost zakoušenou coby nevyhovující. (Lidská bytost, jíž zůstává odepřena „opravdová skutečnost“, tj. možnost reálného rozvíjení humanity, je dotlačena k „fantastickému uskutečnění“ sebe sama ve sféře náboženství.) Ideologie nejsou pouhým odrazem určitých společenských poměrů; jakožto výsledky lidské praxe jsou součástí společenského celku. „Ideologické momenty nejsou pouhým ‚závojem‘ zahalujícím ekonomické zájmy, nejsou to pouhé prapory a bojová hesla, ale složky a prvky skutečného boje samého.“¹⁴

Pojem kritiky, na kterém se zakládá Marxův model, si rovněž zaslouží, abychom jej zdůraznili. Kritika se zde nepojímá jako soud, který ostře staví svou pravdu proti nepravdě ideologie, ale jako *produkování* poznání. Kritika se snaží oddělit pravdu ideologie od její nepravdy (jak víme, řecké *krinein* znamená dělit, rozpojovat). Moment pravdy je sice ve skutečnosti přítomný už v ideologii, ale teprve kritika jej odhaluje. (Tím, že ruší zdání reálné existence Boha a posmrtného života, kritika náboženství zároveň umožňuje poznání momentu pravdy náboženství, totiž jeho protestního charakteru.)

Georg Lukács a Theodor W. Adorno patří mezi ty, kdo přenesli Marxův model dialektické kritiky ideologie na analýzu jednotlivých děl a skupin děl.¹⁵ Lukács tak například interpretuje Eichendorffovu novelu *Ze života darmošlapa*¹⁶ jako výraz revolty proti „nelidské úspěchanosti moderního života,

14 Georg LUKÁCS, *Geschichte und Klassenbewusstsein. Studien über marxistische Dialektik*, Amsterdam: de Munter 1967 (reprint původního vydání z r. 1923), s. 70 n.

15 Seznam další literatury k ideologicko-kritické analýze uměleckých děl viz výběrová bibliografie v čítance Peter BÜRGER (ed.), *Seminar. Literatur- und Kunstsoziologie*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1978, s. 473 nn.

16 Joseph von EICHENDORFF, *Ze života darmošlapa*, Praha: SNKLU 1959.

proti ‚výkonnosti‘, proti ‚píli‘ starého i nového šosáka“. Použitím Eichendorffových vlastních výrazů chce Lukács dát najevo, že protest u něj zůstává na rovině zdání, protože nezachycuje podstatu souvislostí, na jejichž základech by teprve bylo možné tyto projevy pochopit.

Pro každý blouznivý odpor je charakteristické, že sem tam bystře odhalí rozpory kapitalistické společnosti, bojuje proti ní s ryzím rozhořčením a trefně se jí vysmívá, ale není s to uchopit její podstatu. Ve většině případů to vede k přepjatému zkreslení problémů, k bodu, v němž se správná kritika obrací ve společenskou nepravdu. Odhalování rozporu kapitalistické dělby práce se tak obrací v nekritické velebení společenských poměrů, které tuto dělbu práce ještě neznaly; odtud pramení nadšení pro středověk.¹⁷

Darmošlap je pravdivý v tom smyslu, že v něm Eichendorff kritizuje projevy odcizení (buržoazního) pracovního života za to, že si tento život nechává předepisovat své účely zvnějšku a uchovává si obraz svobodného života (vyznačujícího se sebeurčením) za cenu odpočinku. Romantická kritika principu buržoazní účelové racionality se však stává nepravdivou, když se obrací v slepé velebení předburžoazních životních poměrů.

Polemika mezi Lukáčsem a Adornem dlouho bránila nahlédnout, co mají oba tito hegelovští marxisté společného, což je především metoda dialektické kritiky. I přes výpad vůči Lukáčsovi, který označil Eichendorffa za „feudálního romantika“, následující citát ukazuje, že také Adorno nachází u Eichendorffa onu rozporuplnou strukturu, již Lukács popsal jako romantický kapitalismus.

To, že Eichendorff do velké míry vychází z perspektivy vyvlastněného feudála, je natolik očividné, že by bylo pošetilé podrobovat to společenské kritice; smyslem zde ale není pouze restaurace propadlého řádu, ale také odpor proti destruktivní tendenci samé buržoazie.¹⁸

Lukács a Adorno přejímají z Marxova modelu dialektickou analýzu ideologického objektu. Chápu tento objekt jako rozporuplný a ukládají kritice za úkol vyjádřit jeho rozporuplnost. Oproti postupu mladého Marxe zde ovšem můžeme shledat přinejmenším dva podstatné rozdíly. Kritika náboženství a kritika společnosti u Marxe do velké míry splývají vjedno. Kritika boří náboženské iluze (nikoliv pravdivostní obsah náboženství), aby

17 Georg LUKÁCS, „Eichendorff“, in: *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*, Berlín: Aufbau 1952, s. 59–60.

18 Theodor W. ADORNO, „Zur Gedächtnis Eichendorffs“, in: *Noten zur Literatur*, sv. 1, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1958, s. 113.

učinila cíl
iluzi prote
se zbavil i
jednotlivá
ny, protož
vrátíme). I
poměru ka
děl z pohľ
Rozporupl
ci se společ
přechodu e
dila je také
společensk
které buď z
zmizet, kdy

3. Funkce

Ideologick
ještě v jedn
ské funkce
náboženstv
(tím, že pos
nu společn
míry vynec
jelikož Mar
porozuměli
a Adorna,
v modifiko
v sobě obsa
která se vyd
onalitou, a
kritizovat.

19 MARX, „F
20 Srov. Peter
der Literatur
literaturso
schafliche

učinila člověka způsobilým jednat. „Kritika náboženství zbavuje člověka iluzí proto, aby mýsl, jednal, utvářel svou skutečnost jako člověk, který se zbavil iluzí a přišel k rozumu [...].“¹⁹ Při přenesení Marxova modelu na jednotlivá literární díla a skupiny děl není možné převzít tento cíl beze změny, protože tato díla nemají stejný status jako náboženství (k tomu se ještě vrátíme). U Lukáče a Adorna se kritika ideologie očividně nachází v jiném poměru ke kritice společnosti, než u raného Marxe. Analýza uměleckých děl z pohledu kritiky ideologie totiž předpokládá jistou konstrukci dějin. Rozporuplnost Eichendorffova díla je možné pochopit teprve v konfrontaci se společenskou realitou, na kterou toto dílo reaguje, totiž s obdobím přechodu od feudální k buržoazní společnosti. Ideologicko-kritická analýza díla je také kritikou společnosti, ale jen zprostředkovaně. Tím, že odhaluje společenský obsah (*Gehalt*) díla, se liší od jiných pokusů o jeho uchopení, které buď zatajují protestní moment díla, nebo nechávají obsahy díla vůbec zmizet, když jim esteticky vyčpívá na pouhou formu.

3. Funkcionální analýza

Ideologicko-kritická analýza jednotlivých děl se liší od Marxova modelu ještě v jednom ohledu: tím, že se do velké míry zřídá uchopení společenské funkce ideologického objektu. Zatímco Marx se kromě rozporuplnosti náboženství zabývá také rozporuplnou společenskou funkcí náboženství (tím, že poskytuje útěchu, zároveň zamezuje jednání zaměřenému na změnu společnosti), konkrétní analýza v podání Lukáče a Adorna do velké míry vynechává problematiku funkce. Toto vynechání si žádá vysvětlení, jelikož Marxův model rozhodně obsahuje funkcionální aspekt. Abychom porozuměli zřeknutí se výkladu společenské funkce umění u Lukáče a Adorna, musíme si uvědomit, že oba činí úběžníkem své analýzy – byť v modifikované podobě – estetiku autonomie. Estetika autonomie ale v sobě obsahuje určení funkce umění.²⁰ Chápe je jako společenskou oblast, která se vyděluje z buržoazní každodenní existence řídicí se účelovou racionalitou, a právě tím se dostává do polohy, ze které může tuto existenci kritizovat.

¹⁹ MARX, „Ke kritice“, s. 12.

²⁰ Srov. Peter BÜRGER, *Vermittlung – Rezeption – Funktion. Ästhetische Theorie und Methodologie der Literaturwissenschaft*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1979, kap. IX, „Institution Kunst als literatursoziologische Kategorie. Skizze einer Theorie des historischen Wandels der gesellschaftlichen Funktion der Literatur“, s. 173–199.

V umění působí jako společenský jeho imanentní pohyb proti společnosti, nikoli jím manifestované stanovisko. [...] Nakolik lze z uměleckých děl predikovat jejich funkci, spočívá tato funkce v bezfunkčnosti.²¹

Adorno zde očividně používá pojem funkce v různých významech: nejprve jako neutrální kategorii popisu, následně pak s negativní konotací ve smyslu podrobení se zvětčujícím účelovým rámcům buržoazního života. Proto se také zříká analýzy funkcí; tuší za ní totiž snahu podmanit umění zvnějšímu uloženým účelům. Jasně to ukazuje jeho vyrovnávání se s pozitivistickým výzkumem recepce.²² Adorno chápe účinek jako cosi, co je vůči uměleckým dílům vnější:

Zájem o společenské dešifrování umění se musí tedy obrátit k produkci místo toho, aby se spokojil zkoumáním a klasifikací účinků, které často ze společenské příčiny s uměleckými díly a jejich společenským obsahem zcela divergují.²³

Dílo a účinek zde stojí bezprostředně proti sobě. Zatímco první vyslovuje pravdu o společnosti, druhý spadá do sféry zvěcnění, vůči němuž autentické umění protestuje. Ve společnosti, ve které jsou všechny mezilidské vztahy radikálně zvěcněny, podléhá tomuto principu také přístup k uměleckým dílům. Výzkum recepce proto dokáže nanejvýš uchopit univerzální zvěcnění, ovšem nikoliv to, co je na uměleckých dílech podstatné.²⁴

Tolik jsme si ozřejmili: Adorno vypouští aspekt funkce ze systematických důvodů, jež musíme hledat v jeho estetice a v teorii společnosti, na níž se tato estetika zakládá. Na poslední citované formulaci je přitom nápadné, že Adorno proti pozitivistickému pojmu účinku staví spekulativní pojem uměleckého díla, za který vděčí idealistické estetice. Tím se ale připravuje o možnost vzájemného zprostředkování díla a účinku. Podle Adorna není buržoazní kultura ze společenských důvodů tak rovnostářská, jak by měla být. Pravdu o této společnosti je možné vyslovit už jen zaobalně, prostřednictvím monadického uměleckého díla. V tom tkví funkce umění, kterou

21 Theodor W. ADORNO, *Estetická teorie*, Praha: Panglos 1997, s. 296 (překlad upraven).

22 Srov. oddíl o Adornovi v BÜRGER, *Vermittlung*, kap. VI, „Probleme der Rezeptionsforschung“, 2, „Die Rezeptionsproblematik in der ästhetischen Theorie Adornos“, s. 124–133. Adornova polemika s pozitivistickou sociologií umění je zdokumentována ve výše zmíněné čítance *idem*, *Seminar*, s. 191–211.

23 ADORNO, *Estetická teorie*, s. 298.

24 Pojem zvěcnění (*Verdinglichung*) vypracoval Georg Lukács v *Dějínách a třídním vědomí* v návaznosti na Marxovu analýzu zboží a na pojetí racionality u Maxe Webera. Lukács vykládá formu zboží v rozvinuté kapitalistické společnosti v tom smyslu, „že je člověk jejím prostřednictvím konfrontován se svou vlastní činností, vlastní prací jako s čímsi objektivním, na něm nezávislým, co ho ovládá na základě svého vlastního, člověku cizího zákonodárství“ (LUKÁCS, *Geschichte und Klassenbewußtsein*, s. 971 n.).

Adorno může
ka, že by u

Přistoupi

děl v podání l

je možné pře

tak, aby se ten

článek Herbe

podává globál

tohoto určení

menuté pravd

druhou stranu

to pravd (a tím

Není obtížné r

náboženství: t

ných společen

nachází Marcu

hodnoty do ob

tečnění. A tak

proti skutečné

kultury jako p

Kulturní ideál

radosti, pravdě

menáním: přís

Marcuse nazý

hodnoty do sf

Její rozhodující

světa, s nímž je

světa každoden

pro sebe realiz

Pojem „afirmat

obsahuje „vzp

„ospravedlňov

25 Herbert MAR

s. 46–55; č. 4,

26 *Ibid.*, č. 4, s. 4

27 *Ibid.*, č. 3, s. 4

28 *Ibid.*, č. 3, s. 5

Adorno může charakterizovat jako „bezfunkčnost“, protože každá myšlenka, že by umění mohlo způsobit změnu, byla vymazána.

Přistoupíme-li na to, že ideologicko-kritická analýza jednotlivých literárních děl v podání Lukáče a Adorna upozaduje aspekt funkce, nabízí se otázka, zda je možné přenést Marxův model dialektické kritiky na umělecké objektivace tak, aby se tento aspekt nevytratil. Jako pokus o takové přenesení můžeme číst článek Herberta Marcuseho „O afirmativním charakteru kultury“.²⁵ Marcuse podává globální charakteristiku funkce umění v buržoazní společnosti. Podle tohoto určení má umění rozporuplnou funkci: na jednu stranu ukazuje „zapomenuté pravdy“ (čímž protestuje proti realitě, ve které tyto pravdy neplatí); na druhou stranu prostřednictvím média estetického zdání brání uskutečnění těchto pravd (a tím stabilizuje tytéž společenské poměry, proti kterým protestuje). Není obtížné rozpoznat, že Marcuse se nechává vést modelem Marxovy kritiky náboženství: tak jako Marx odhaluje v náboženství moment stabilizace špatných společenských poměrů (jakožto útěcha svazuje síly prosazující změnu), nachází Marcuse tento moment v buržoazní kultuře, která odkazuje humánní hodnoty do oblasti fikce (umění), a tím eliminuje otázku jejich možného uskutečnění. A tak jako Marx rozpoznává v náboženství kritický moment („protest proti skutečné bídě“), popisuje Marcuse humánní nárok velkých děl buržoazní kultury jako protest proti společnosti, která tento nárok nedokázala naplnit.

Kulturní ideál do sebe pojal touhu po šťastnějším životě: po lidskosti, dobru, radosti, pravdě, solidaritě. Avšak všechno to bylo opatřeno afirmativním předznačením: příslušností k vyššímu, čistšímu, nevšednímu světu.²⁶

Marcuse nazývá buržoazní kulturu afirmativní, protože vyhání zmíněné hodnoty do sféry oddělené od každodenního života.

Její rozhodující rys je stvrzování všeobecně závazného, věčně lepšího, hodnotnějšího světa, s nímž je nutno bezpodmínečně souhlasit. Je to svět, jenž se od skutečného světa každodenního životního boje podstatně liší, avšak každé individuum ho může pro sebe realizovat „zevnitř“, aniž při tom onu každodenní skutečnost změní.²⁷

Pojem „afirmativní“ tedy naznačuje rozporuplnou funkci kultury, která sice obsahuje „vzpomínku na to, co by být mohlo“, ale zároveň také zahrnuje „ospravedlňování existujících forem života“.²⁸

25 Herbert MARCUSE, „O afirmativním charakteru kultury“, *Divadlo*, roč. 19, 1968, č. 3, s. 46–55; č. 4, s. 47–57.

26 *Ibid.*, č. 4, s. 48.

27 *Ibid.*, č. 3, s. 49.

28 *Ibid.*, č. 3, s. 50.

[Afirmativní kultura] vyvazovala sice „vnější poměry“ z odpovědnosti za „určení člověka“ – a tak stabilizovala jejich nespravedlnost. Avšak týmž poměrům nastavovala obraz lepšího řádu, který stojí před existujícím řádem jako příkaz.²⁹

Marcuseho charakteristika funkce kultury v buržoazní společnosti se nevztahuje na jednotlivé umělecké objektivace, ale na jejich status jakožto vydělných z každodenního životního boje. Tento model zachycuje důležitý teoretický vhléd, že umělecká díla nejsou vnímána jednotlivě, ale v rámci institucionálních podmínek, které do velké míry určují funkci děl. Mluvíme-li o funkci konkrétního díla, ve skutečnosti mluvíme obrazně; pozorovatelné nebo odvoditelné důsledky kontaktu s tímto dílem totiž v žádném případě nezávisí přednostně na jeho zvláštních kvalitách, ale spíše na konvencích, kterými se řídí zacházení s díly tohoto typu v dané společnosti, resp. u určitých společenských vrstev nebo tříd. Pro označení těchto rámcových podmínek jsem navrhl pojem *instituce umění*.

Kromě poznatku, že určení funkce kulturních objektivací má institucionální povahu, můžeme z Marcuseho článku vyvodit také závěry ohledně funkce (či funkcí) uměleckých děl v buržoazní společnosti. Musíme přitom rozlišovat mezi rovinou recipienta a rovinou společenské totality. Umění dovoluje jednotlivému recipientovi aspoň fiktivně uspokojit potřeby vytěšněné z jeho každodenní praxe. Zmrzačený buržoazní jedinec se díky uměleckému zážitku zakouší jako osobnost. Kvůli statusu umění jakožto vydělného z každodenní praxe zůstává však tato zkušenost bez následků, tj. není jí možné integrovat do každodenní praxe. Beznáslednost neznamená totéž co bezfunkčnost (jak naznačovala má dřívější matoucí formulace), nýbrž charakterizuje specifickou funkci umění v buržoazní společnosti: neutralizaci kritiky. Tato neutralizace podnětů k jednání usilujícímu o změnu společnosti tedy těsně souvisí s funkcí, kterou umění plní ve výchově buržoazní subjektivity.³⁰

Proti právě podniknutému pokusu, zaprvé, vyvodit z Marcuseho kritické kulturní teorie poznatek, že společenské určení funkce umění má institucionální povahu, a zadruhé získat na základě této teorie globální určení funkce umění v buržoazní společnosti, je možné vznést následující námitky: tento postup ztotožňuje to, co se o umění říká, s tím, jak se s uměním ve skutečnosti zachází; a co se týče buržoazní společnosti, sice jsme kriticky uchopili její uměleckou ideologii, ale nikoliv to, co se za ní skrývá: reálnou funkci umění. Otázka, obecně řečeno, zní: do jaké míry institucionální debata o umění určuje faktické zacházení s uměleckými díly? Na to je

²⁹ *Ibid.*, č. 4, s. 51.

³⁰ Ke freudovským složkám Marcuseho teorie kultury srov. Hans SANDERS, *Institution Literatur und Roman. Zur Rekonstruktion der Literatursoziologie*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1981.

³¹ Jako příklad
tikou autoo
Christa BÜR
ratursoziolog
kap. IV, „Zeitg
in der bürgerl

možné odpovědět třemi různými způsoby. Buď vycházíme z toho, že instituce umění/literatury a faktické zacházení s uměním/literaturou vzájemně konvergují – pak by byl problém bezpředmětný. Nebo se domníváme, že institucionální debata o umění neprozrazuje nic o faktickém zacházení s uměleckými díly – potom by navrhovaný literárně-sociologický přístup nebyl vhodný pro zachycení funkce uměleckých děl. Z této domněnky číší empiristická iluze, že funkci umění je možné pochopit bez poučení jakoukoliv teorií, prostřednictvím nekonečného množství konkrétních výzkumů. Jestliže první odpověď trpí tím, že nechává problém zmizet místo toho, aby jej vyřešila, pak druhá má tu vadu, že neumožňuje nastolit žádný vztah mezi institucionalizovanou rozpravou o umění a zacházením s uměleckými díly. Musíme tedy hledat třetí odpověď, která nerozhoduje problém předem na teoretické rovině. Mohla by znít, že vztah mezi institucí umění a faktickým zacházením s uměleckými díly musíme zkoumat v jeho historických proměnách. V tom případě si ovšem musíme ujasnit problematiku pojmu „faktické zacházení“; implikuje totiž iluzi, že se „faktické zacházení“ s uměleckými díly badateli samo nabízí. Každý, kdo se kdy vážně zabýval historickým zkoumáním recepce, ví, že tomu tak není. Ve většině případů zkoumáme, co se o zacházení s literaturou říká. Toto rozlišení nicméně má smysl, obzvláště pokud jde o to uchopit funkci umění v buržoazní společnosti. Jestliže totiž platí, že umění je v rozvinuté buržoazní společnosti institucionalizováno jako ideologie, pak nestačí pouze odhalit rozporuplnou strukturu této ideologie, ale musíme se také ptát, co se za touto ideologií může skrývat.³¹

31 Jako příklad bychom mohli uvést parazitický recepční postoj, jenž se objevil spolu s estetikou autonomie a který Christa Bürger označila jako „auratizaci básnické osobnosti“. Christa BÜRGER, *Der Ursprung der bürgerlichen Institution Kunst im höfischen Weimar. Literatursoziologische Untersuchungen zum klassischen Goethe*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1977, kap. IV, „Zeitgenössische Goethe-Rezeption. Zum Verhältnis von Kunst und Lebenspraxis in der bürgerlichen Gesellschaft“.

II. Teorie avantgardy a kritická literární věda

1. Dějinnost estetických kategorií

Dějiny jsou estetické teorii inherentní. Její
kategorie jsou radikálně historické [...].

– Theodor W. Adorno¹

Ke zjištění, že estetické teorie, jakkoliv se ještě stále rády opírají o nadhistoricky platné poznání svého předmětu, jsou samy jasně ovlivněny dobou, které vděčí za svůj vznik, většinou relativně snadno docházíme *post festum*. Jsou-li estetické teorie historické, pak musí kritická teorie, jejíž předmětnou oblastí je umění a jež zároveň chce mít jasno v tom, co dělá, uznat svou vlastní dějinnost. Jinak řečeno: je nutné estetickou teorii historizovat.

Nejprve si musíme ujasnit, co to znamená, historizovat nějakou teorii. Nemůže to znamenat požadavek aplikovat na dnešní tvorbu estetické teorie metodu pozorování vlastní historismu, která rozumí všem projevům nějaké epochy výlučně z ní samé, a pak dosazuje jednotlivé epochy do jakési ideální soudobosti (Rankeho „rovnou měrou bezprostředně k Bohu“). Falešný objektivismus historické metody pozorování byl oprávněně kritizován; bylo by absurdní chtít jej znovu oživit na rovině diskuse o teoriích.² Právě tak

¹ Theodor W. ADORNO, *Estetická teorie*, Praha: Panglos 1997, s. 470.

² Ke kritice historismu srov. Hans-Georg GADAMER, *Pravda a metoda*, sv. 1, *Nárys filosofické hermeneutiky*, Praha: Triáda 2010, s. 263: „Naivita takzvaného historismu spočívá v tom, že se takovéto reflexi vyhýbá, a v důvěře v metodiku svého postupu zapomíná na svou vlastní dějinnost.“ Srov. také analýzu Rankeho v Hans Robert JAUSS, „Geschichte der Kunst und Historie“, in: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1970, s. 222–226.

málo to má
etické úro
dla min
na do nov
a význam
charakteris
pokrokové
je pouze jo
stránky se p
vším teori
předmětu a
ne nespočít
ma), ani v t
prehistorie
a vývoje ka
zanost.

Proti to
musí nárok
ně musí bý
nějaké vědy
světa musí
řinovat tu
smyslu odd
která v mě
projevů.

Co zde
metodologi
„Grundriss“
gnic přes s
epochy jsou
historických
Tato myšle
že učitel pr
bernost vů
„platnosti po
svojími slov
střícky roz
systém um
práci a boh

³ Karl MA
1971, s. 58

málo to může znamenat, že bychom měli chápat všechny předcházející teoretické útvary pouze jako schody vedoucí k naší vlastní teorii. Teoretická díla minulosti by tak byla vyňata ze svého původního kontextu a umístěna do nové souvislosti bez odpovídající reflexe příslušných proměn funkce a významu teoretických děl. Konstrukce dějin jako prehistorie přítomnosti, charakteristická pro třídy nacházející se na vzestupu, je bez ohledu na svou pokrokovost v hegelovském smyslu slova jednostranná potud, že uchopuje pouze jednu stránku historického procesu, zatímco ohledně jeho druhé stránky se přidržuje falešného objektivismu v duchu historismu. Historizováním teorie se zde rozumí něco jiného: nahlédnutí korelace mezi vývojem předmětu a vědeckými kategoriemi. Takto pochopená dějinnost nějaké teorie nespočívá v tom, že by teorie byla projevem ducha doby (názor historismu), ani v tom, že by do sebe zahrнула teoretická díla minulosti (dějiny jako prehistorie přítomnosti), nýbrž ve vzájemné provázanosti vývoje předmětu a vývoje kategorií. Historizovat nějakou teorii znamená uchopit tuto provázanost.

Proti tomu je možné namítnout, že tato snaha si pro sebe nevyhnutelně musí nárokovat nějakou pozici vně dějin, tedy že historizování zároveň nutně musí být odhistorizováním; jinak řečeno: nahlédnutí dějinnosti jazyka nějaké vědy předpokládá metarovinu, ze které jej lze uskutečnit, a tato metarovina musí být nutně transhistorická (z čehož zároveň vyplývá úkol historizovat tuto metarovinu atd.). Pojem historizování tady ale není zaváděn ve smyslu oddělování rozdílných rovin jazyka vědy, nýbrž ve smyslu reflexe, která v médiu *jednoho* jazyka uchopuje dějinnost svých vlastních řečových projevů.

Co zde mám na mysli, lze nejlépe vysvětlit pomocí několika zásadních metodologických postřehů, které Marx zformuloval v úvodu k *Rukopisům „Grundrisse“*. Na příkladu práce Marx ukazuje, „jak i nejabstraktnější kategorie přes svou platnost – právě v důsledku své abstraktnosti – pro všechny epochy jsou přesto v samé určenosti této abstrakce právě tak produktem historických vztahů a mají plnou platnost jen pro tyto vztahy a uvnitř nich“.³ Tato myšlenka je obtížně srozumitelná, protože Marx na jednu stranu tvrdí, že určité prosté kategorie platí vždy, a na druhou stranu, že za svou všeobecnost vděčí určitým historickým vztahům. Je tu rozhodující rozdíl mezi „*platností* pro všechny epochy“ a *poznáním* této všeobecné platnosti (Marxovými slovy „určenosti této abstrakce“). Marxova teze říká, že teprve historicky rozvinuté vztahy umožňují toto poznání. Jak dovozuje, monetární systém umožňuje pochopit bohatství pouze ve formě peněz, tj. vztah mezi prací a bohatstvím zůstává neprůhledný. Teprve v teorii fyziokratů je práce

³ Karel MARX, *Rukopisy „Grundrisse“ (Ekonomické rukopisy z let 1857–1859)*, Praha: Svoboda 1971, s. 59.

poznána jako zdroj bohatství, ovšem nikoliv práce vůbec, nýbrž jeden určitý druh práce – polní hospodářství. V klasické anglické národní ekonomii, u Adama Smithe, se pak jako zdroj bohatství poznává již nikoliv určitý druh práce, nýbrž práce obecně. Podle Marxe se tento vývoj netýká pouze ekonomické teorie; zdá se mu naopak, že možnost pokroku poznání je podmíněna vývojem předmětu, kterým se poznání řídí. V době, kdy fyziokrati dospěli ke své teorii (ve druhé polovině osmnáctého století ve Francii), zemědělství zde skutečně ještě bylo vládnoucím ekonomickým sektorem, na kterém závisely všechny ostatní sektory. Až teprve v hospodářsky mnohem víc rozvinuté Anglii, kde se o něco dříve prosadila průmyslová revoluce, jež vedla k narušení převahy zemědělství nad všemi ostatními sektory společenské produkce, mohl Smith poznat, že ne jeden určitý druh práce, nýbrž práce vůbec utváří bohatství. „Lhostejnost vůči určitému druhu práce předpokládá velmi vyvinutou totalitu skutečných druhů práce, z nichž už žádná není taková, aby všechno ovládala.“⁴

Má teze zní, že příčinná souvislost mezi poznáním všeobecné platnosti nějaké kategorie a reálným historickým vývojem oblasti, jíž se tato kategorie týká – souvislost, kterou Marx vykázal na příkladu kategorie práce –, platí také pro umělecké objektivace. Také zde je diferenciací předmětné oblasti podmínkou možnosti adekvátního poznání předmětu. Úplné diferenciací fenoménu umění se ale v buržoazní společnosti dosahuje teprve s estetismem, na který reagovala hnutí historické avantgardy.⁵

4 *Ibid.*, s. 58.

5 Použitý pojem historických avantgardních hnutí je vyhrazen především pro dadaismus a raný surrealismus, vztahuje se ale stejnou měrou také na ruskou avantgardu po Říjnové revoluci. Společný rys těchto hnutí, při všech, leckdy velmi podstatných rozdílech mezi nimi, tkví v tom, že odvrhla nikoliv jednotlivé umělecké metody předchozího umění, ale samotné toto umění jako celek, a uskutečnila tak radikální rozchod s tradicí, a také v tom, že se jejich nejextrémnější projevy obracely především proti instituci umění, jak se ustavila v buržoazní společnosti. To platí s omezeními, jejichž vypracování by mělo být úkolem konkrétních výzkumů, také pro italský futurismus a německý expresionismus. Co se týče kubismu, ten sice nesledoval stejnou intenci, ale odmítnutím výstavby obrazu, založené na centrální perspektivě, zpochybnil systém zobrazení platný od dob renesance. Můžeme ho proto počítat mezi historická avantgardní hnutí, i když nesdílí jejich základní tendenci (zrušení [*Aufhebung*] umění v životní praxi). Pojem „historická avantgardní hnutí“ odlišuje tato hnutí od všech neoavantgardních snah, které jsou charakteristické pro padesátá a šedesátá léta v západní Evropě. Ačkoliv neoavantgardy zčásti proklamují stejné cíle jako zástupci historických avantgardních hnutí, ve stávající společnosti a po ztroskotání avantgardních intencí už nelze požadavek uvést umění znovu do životní praxe myslet vážně. Když dnešní umělec pošle na výstavu rouru, v žádném případě se tím nevyrovná intenzitě protestu, kterou měly Duchampovy ready-mady. Právě naopak: zatímco Duchamp chtěl svou záchodovou mušlí rozmetat instituci umění (s jejími specifickými formami organizace, jako je muzeum a výstava), nalezce roury si žádá, aby bylo jeho „dílo“ vpuštěno do muzea. Tím se ale avantgardní protest obrací ve svůj opak.

Tuto tezi objasníme na příkladu ústřední kategorie uměleckého prostředku (metody [*Verfahren*]). S její pomocí je možné rekonstruovat proces umělecké tvorby jako proces racionální volby mezi různými metodami, přičemž tato volba je prováděna s ohledem na účinek, kterého má být dosaženo. Takováto rekonstrukce umělecké produkce předpokládá nejen relativně vysoký stupeň racionality této produkce, ale také to, že umělecké prostředky jsou volně dostupné, tj. nejsou již více poutány systémem stylistických norem, ve kterém se projevují – byť zprostředkovaně – normy společenské. Pochopitelně, umělecké prostředky se uplatňují právě tak v Molièrových komediích, jako dejme tomu u Becketta; avšak nahlédnutí do Boileauovy kritiky ukazuje, že v Molièrově době ještě nemohly být rozpoznány jako umělecké prostředky. Estetická kritika je zde ještě přímou kritikou stylových prostředků hrubé komiky nepřijatelných pro vládnoucí společenské vrstvy. Ve feudálně absolutistické společnosti Francie sedmáctého století je umění ještě ve velké míře integrováno do životních aktivit vládnoucí horní vrstvy. Ale i v osmáctém století, kdy se rozvinutá buržoazní estetika osvobodila od stylistických norem, jimiž bylo umění feudálního absolutismu spjata s vládnoucí vrstvou této společnosti, se umění nadále řídí principem *imitatio naturae*. Stylové prostředky proto ještě nemají všeobecnost uměleckého prostředku, spojeného výlučně s účinkem na recipienta, nýbrž podléhají (historicky proměnlivému) stylovému principu.

Umělecký prostředek je bezpochyby tou vůbec nejjobecnější kategorií, jakou lze použít k popisu uměleckých děl. Teprve s nástupem historických avantgardních hnutí jsou ale jednotlivé metody rozpoznány jako umělecké prostředky. Neboť teprve historická avantgardní hnutí činí umělecké prostředky v jejich souhrnu dostupnými jako prostředky. Až do této epochy vývoje umění bylo užití uměleckých prostředků omezeno dobovým stylem, předem daným kánonem povolených metod, který bylo možné překročit jen v jistých mezích. Dokud ale vládne nějaký styl, kategorie uměleckého prostředku nemůže být rozpoznána ve své všeobecnosti, protože se reálně vyskytuje pouze ve zvláštních podobách. Charakteristický znak historických avantgardních hnutí tkví právě v tom, že nevytvořila žádný styl; neexistuje nic takového jako dadaistický nebo surrealistický styl. Tato hnutí naopak zrušila možnost vzniku dobového stylu tím, že si jako princip vytyčila používání uměleckých prostředků předcházejících období. Teprve tato univerzální použitelnost učinila z uměleckého prostředku všeobecnou kategorii.

Když ruští formalisté začali považovat „ozvláštňení“ za pravou metodu umění,⁶ uznání všeobecnosti této kategorie umožnila skutečnost, že se v historických avantgardních hnutích stal nejvyšším principem umělecké

⁶ K tomu viz např. Viktor ŠKLOVSKIJ, „Umění jako metoda“ (1916), in: *Teorie prózy*, Praha: Akropolis 2003, s. 8–25.

intence šok způsobený recipientovi. Ozvláštňení mohlo být rozpoznáno jako všeobecná kategorie díky tomu, že se stalo fakticky vládnoucí uměleckou metodou. To v žádném případě neznamená, že by ruští formalisté nacházeli ozvláštňení především v avantgardním umění (právě naopak, Šklovskij nejraději demonstroval své teze na *Donu Quijotovi* a *Tristramu Shandy*); tvrdíme pouze, že existuje nutný vztah mezi principem šoku, který je vlastní avantgardnímu umění, a poznáním všeobecného charakteru kategorie ozvláštňení. Tento vztah lze klást jako nutný, protože teprve úplné rozvinutí předmětu (zde: radikalizace ozvláštňení v šoku) dovolilo rozpoznat všeobecnou platnost kategorie. Tím v žádném případě nepřesouváme akt poznání do skutečnosti samé, ani nechceme negovat subjekt produkující poznání; pouze konstatujeme, že možnosti poznání jsou omezeny reálným (historickým) vývojem předmětu.⁷

Má teze zní, že teprve avantgarda umožňuje poznání obecné povahy určitých obecných kategorií uměleckého díla, a že je tedy možné na základě avantgardy pochopit předcházející stadia vývoje fenoménu umění v buržoazní společnosti, ale nikoliv naopak: avantgardu nelze pochopit na základě ranějších stadií umění. Tato teze neříká, že *všechny* kategorie uměleckého díla dosahují úplného rozvinutí teprve v avantgardním umění; právě naopak: jak uvidíme, avantgardní dílo popírá určité kategorie, které hrají zásadní roli v popisu předavantgardního umění (např. organičnost, podřízení částí celku). Ani bychom se neměli domnívat, že všechny kategorie (a to, co zachycují) prodělávají stejný vývoj; takovéto evolucionistické pojetí by vymazalo rozporuplnost historického procesu ve prospěch představy lineární posloupnosti vývoje. Proti tomu je třeba zdůraznit, že historický vývoj, jak v celospolečenském kontextu, tak i v rámci dílčích oblastí, lze uchopit pouze jako výsledek často vzájemně protichůdných směrů vývoje jednotlivých kategorií.⁸

Výše formulovanou tezi musíme ještě dále upřesnit. Jak jsme řekli, teprve avantgarda umožňuje rozpoznat umělecké prostředky v jejich všeobec-

7 Odkazy na historický vztah formalismu a avantgardy (přesněji ruského futurismu) najdeme ve Victor ERLICH, *Russischer Formalismus*, 2. vyd., Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1973; heslo „futurismus“. Ke Šklovskému viz Renate LACHMAN, „Die ‚Verfremdung‘ und das ‚neue Sehen‘ bei Viktor Sklovskij“, *Poetica*, 1970, č. 3, s. 226–249. Chvatík činí zajímavý postřeh, že existuje „vnitřní zdůvodnění úzkého vztahu strukturalismu a avantgardy, zdůvodnění *metodologické* a *teoretické*“ (Květoslav CHVATÍK, *Strukturalismus a avantgarda*, Praha: Československý spisovatel 1970, s. 13), avšak dále jej ve své knize nerozvíjí. Krystyna POMORSKA se v *Russian Formalist Theory and Its Poetic Ambiance*, Haag – Paříž: Mouton 1968, spokojuje s katalogizací společných aspektů futurismu a formalismu.

8 K tomuto tématu viz důležité Althusserovy úvahy, kterým zatím v Německé spolkové republice nebyla věnována dostatečná pozornost, v Louis ALTHUSSER – Étienne BALIBAR, *Lire le Capital*, sv. 1, Paříž: Maspero 1969, kap. IV a V. K problému nesouběžnosti jednotlivých kategorií viz také níže kap. III, 3, s. 105–107.

nosti, p
princi
napro
v avang
nické př
bíhá od
lé naobr
z obsah
ka umě
kou, že
v umění
estetiky
díla est
ní. Je dů
se stává
zakrňuje
Díky
novy este
technice“
že se vzt
ně díla b
převahu
předměti
na věc je
becnou př
zformulov
Baudelaire
předcház
metodolog
pouze vů
bí. Jestli
čelit otáz
žari histo
ji neuchop
epochy.

9 K úvo p
gen der s
2. vyd., F
10 Theodor
s. 118.

nosti, protože si již nevolí umělecké prostředky podle nějakého stylového principu, nýbrž jimi disponuje právě *jako uměleckými prostředky*. Možnost rozpoznat všeobecnou platnost kategorií uměleckého díla se pochopitelně v avantgardní umělecké praxi nerodí jednoduše *ex nihilo*, nýbrž má své historické předpoklady ve vývoji umění v buržoazní společnosti. Tento vývoj probíhá od poloviny devatenáctého století, tj. od momentu konsolidace politické nadvlády buržoazie, tím způsobem, že se důraz v rámci dialektiky formy a obsahu uměleckého výtvoru stále více přesouvá na formu. Obsahová stránka uměleckého díla, jeho „výpověď“, čím dál víc zaostává za formální stránkou, která se diferencuje jako estetično v užším smyslu. Tuto převahu formy v umění přibližně od poloviny devatenáctého století je možné z hlediska estetiky produkce chápat jako podmanění si uměleckého prostředku, z hlediska estetiky recepce pak jako zaměření na smyslové podráždění recipientů. Je důležité nahlížet tento proces v jeho jednoduše: umělecké prostředky se stávají dostupnými jako umělecké prostředky v té míře, v jaké zároveň zakrňuje kategorie obsahu.⁹

Díky tomu se také stává srozumitelnou jedna z ústředních tezí Adornovy estetiky, která říká, že „klíč ke každému obsahu umění spočívá v jeho technice“.¹⁰ Tuto tezi je vůbec možné zformulovat pouze v důsledku faktu, že se vztah formálních (technických) a obsahových (výpovědních) momentů díla během posledních sta let proměnil tak, že forma získala faktickou převahu. Znovu tak vychází najevo souvislost mezi historickým vývojem předmětů a dějinami kategorií uchopujících danou předmětnou oblast. Jedna věc je však na Adornově formulaci problematická: její nárok na všeobecnou platnost. Je-li pravda, že tuto adornovskou poučku je vůbec možné zformulovat teprve v důsledku vývoje, kterým se umění ubíralo počínajíc Baudelairem, pak je diskutabilní, zda si může nárokovat platnost také pro předcházející epochy umění. Marx se tohoto problému dotýká v již citované metodologické úvaze: ty nejabstraktnější kategorie mají „plnou platnost“ pouze vůči těm vztahům, jichž jsou produktem, a jen v rámci těchto vztahů. Jestliže v tom nechceme vidět skrytý Marxův historismus, pak musíme čelit otázce, jestli je možné takové poznání minulosti, které ani nepropadá iluzi historismu, že se minulost dá zachytit bez jakýchkoli předpokladů, ani ji neuchopuje jednoduše pomocí kategorií, které jsou produktem pozdější epochy.

9 K této problematice viz Helmuth PLESSNER, „Über die gesellschaftlichen Bedingungen der modernen Malerei“, in: *Diesseits des Utopie. Ausgewählte Beiträge zur Kultursoziologie*, 2. vyd., Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1974, s. 107 a 118.

10 Theodor W. ADORNO, *Versuch über Wagner*, 2. vyd., Mnichov – Curych: Knaur 1964, s. 118.

2. Avantgarda jako sebekritika umění v buržoazní společnosti

V úvodu k *Rukopisům „Grundrisse“* formuluje Marx ještě jednu myšlenku zásadního metodologického významu. Také tady se zaměřuje na možnost poznání minulých společenských formací, případně minulých subsystémů společnosti. Pozice historismu, který se domnívá, že je možné uchopit minulé společenské formace bez zřetele k badatelově současnosti, u Marxe naprosto nepřichází v úvahu. Souvislost mezi vývojem věci a vývojem kategorií (a tedy i dějinnost poznání) pro něj stojí mimo jakoukoli pochybnost. Terčem Marxovy kritiky není iluze historismu o možnosti poznání dějin bez historického referenčního bodu, nýbrž progresivní konstrukce dějin jako prehistorie přítomnosti.

Takzvaný historický vývoj tkví vůbec v tom, že se poslední forma dívá na předešlé jako na své předstapně a chápe je vždycky jednostranně, protože je zřídka a jen za zcela určitých podmínek schopna kritizovat samu sebe – nemluví se tu ovšem o takových historických obdobích, která se sama považují za dobu úpadku.¹¹

Pojem „jednostranně“ je zde použit v přísně teoretickém smyslu; vyjadřuje, že rozporuplný celek zde není pochopen dialekticky (ve své rozporuplnosti), ale je zachycena pouze jedna stránka rozporu. Minulost tedy zajisté má být konstruována jako prehistorie přítomnosti; tato konstrukce ale zachycuje pouze jednu stránku rozporuplného procesu dějinného vývoje. Abychom uchopili tento proces v celku, musíme překročit přítomnost, která ovšem teprve umožnila naše poznání. Marx tak činí, ale ne tím, že by uvedl do hry rovinu budoucnosti, nýbrž tím, že zavádí pojem sebekritiky přítomnosti.

Křesťanské náboženství bylo schopné napomoci objektivnímu porozumění dřívějším mytologiím teprve tehdy, když jeho sebekritika byla hotova do určitého stupně, abychom tak řekli *δυνάμει*. Tak dospěla buržoazní ekonomie k porozumění feudální, antické, orientální společnosti teprve tehdy, až začala sebekritika buržoazní společnosti.¹²

Hovoří-li zde Marx o „objektivním porozumění“, v žádném případě nepropadá objektivistickému sebeklamu historismu; vazba dějinného poznání na přítomnost pro něj stojí mimo jakoukoli pochybnost. Jde mu pouze o to, aby pomocí pojmu sebekritiky přítomnosti dialekticky překročil nevyhnutelnou „jednostrannost“ konstrukce minulosti jako prehistorie přítomnosti.

11 MARX, „*Grundrisse*“, s. 59.

12 *Ibid.*, s. 59–60.

Chceme-li použít sebekritiku jako historiografickou kategorii a s její pomocí popsat určitý vývojový stupeň nějaké společenské formace, případně nějakého společenského subsystému, měli bychom nejprve přesně definovat její význam. Marx odlišuje sebekritiku od jiného typu kritiky; jako její příklad uvádí kritiku, „kterou křesťanství provádělo vůči pohanství nebo také protestantství vůči katolictví.“¹³ Tento typ kritiky nazvěme kritikou imanentní systému. Je pro ni charakteristické, že působí v rámci nějaké společenské instituce. Abychom zůstali u Marxova příkladu: kritika imanentní systému, která působí v rámci instituce náboženství, je kritikou určitých náboženských představ ve jménu jiných. Naproti tomu sebekritika předpokládá odstup od vzájemně se potírajících náboženských představ. Tento odstup je ale možný pouze jako výsledek v jádru radikálnější kritiky – kritiky samotné instituce náboženství.

Rozdíl mezi kritikou imanentní systému a sebekritikou lze přenést také na sféru umění. Příkladem kritiky imanentní systému by mohla být například kritika, které teoretici francouzského klasicismu podrobili barokní drama, nebo Lessingova kritika německých nápodob klasické francouzské tragédie. Kritika zde působí v rámci instituce divadla; vystupují tady proti sobě různá pojetí tragédie, jež se sama zakládají (byť často zprostředkovaně) na společenských pozicích. Od toho je potřeba odlišit typ kritiky, který uchopuje instituci umění jako celek: sebekritiku umění. Metodologický význam kategorie sebekritiky spočívá v tom, že naznačuje podmínku možnosti „objektivního porozumění“ předcházejícím stádiím vývoje také pro subsystémy společnosti. V aplikaci na umění to znamená: „objektivní porozumění“ předcházejícím epochám vývoje umění je možné teprve tehdy, když umění vstupuje do stadia sebekritiky. „Objektivní porozumění“ zde neznamená porozumění nezávislé na přítomném hledisku poznávajícího jedince, ale pouze vzhled do celkového procesu, nakolik došel – byť jen předběžného – završení v přítomnosti toho, kdo poznává.

Má druhá teze zní: s historickými avantgardními hnutími vstupuje společenský subsystém umění do stadia sebekritiky. Dadaismus, nejradikálnější hnutí v rámci evropské avantgardy, už neprovádí kritiku předcházejících uměleckých směrů, nýbrž *instituce umění*, jak se vytvořila v buržoazní společnosti. Pojmeme instituce umění zde budeme označovat jak aparát produkce a distribuce umění, tak představy o umění, které vládou v dané epoše a podstatně určují recepci děl. Avantgarda se obrací proti obojímu – jak proti distribučnímu aparátu, jemuž se umělecké dílo podřizuje, tak proti statusu umění v buržoazní společnosti, který vyjadřuje pojem autonomie. Teprve následkem estetismu, který úplně uvolnil umění z jakékoli souvislosti s životní praxí, se mohlo na jednu stranu začít rozvíjet „čisté“

13 *Ibid.*, s. 60.

estetično, avšak na druhou stranu se ukázal rub autonomie: ztráta společenského účinku. Avantgardní protest, jenž chce uvést umění zpět do životní praxe, odhaluje provázanost mezi autonomií a ztrátou účinku. Takto zahájená sebekritika společenského subsystému umění umožňuje „objektivní porozumění“ předcházejícím vývojovým stadiím. Zatímco například v epoše realismu byl vývoj umění konstruován z hlediska vzrůstající blízkosti znázornění ke skutečnosti, nyní je možné rozpoznat jednostrannost této konstrukce. Realismus se nyní už nejeví jako *jediný* princip umělecké tvorby, ale stává se pochopitelným jako souhrn určitých dobových metod tvorby. Totalita vývojového procesu umění se stává zřetelnou teprve ve stadiu sebekritiky. Teprve poté, co se umění skutečně zcela uvolnilo z jakéhokoliv vztahu k životní praxi, může se postupně uvolňování umění z kontextů životní praxe a souběžná diferenciací zvláštní oblasti zkušenosti (totiž estetická) ukázat jako vývojový princip umění v buržoazní společnosti.

Marxův text nedává žádnou přímou odpověď na otázku historických podmínek možnosti sebekritiky. Můžeme si z něj vzít pouze povšechné konstatování, že sebekritika předpokládá úplnou diferenciaci společenské formace, popřípadě subsystémů společnosti, na něž se kritika zaměřuje. Přeneseme-li tento obecný teorém do oblasti dějin, ukáže se, že předpokladem pro sebekritiku buržoazní společnosti je vznik proletariátu. Vznik proletariátu totiž umožnil odhalit liberalismus jako ideologii. Předpokladem sebekritiky společenského subsystému náboženství je ztráta legitimující funkce náboženských obrazů světa. Ty postupně ztrácejí svou společenskou funkci s přechodem od feudální společnosti k buržoazní, kdy na místo obrazů světa legitimujících panství (ke kterým patřily i ty náboženské) nastupuje základní ideologie (*Basisideologie*) rovné směny.

Protože je *sociální násilí* kapitalistů ve formě soukromé pracovní smlouvy institucionalizováno jako směnný vztah a nahrazuje *politickou závislost* odčerpáváním soukromě vlastněné nadhodnoty, přejímá trh současně se svou kybernetickou funkcí i funkci ideologickou. Třídní vztah může získat anonymní podobu v nepolitické formě námezdní závislosti.¹⁴

Protože ústřední ideologie buržoazní společnosti je ukotvena v základně, obrazy světa legitimující panství ztrácejí svou funkci. Náboženství se stává soukromou záležitostí; tím se zároveň stává možnou kritika instituce náboženství.

Jaké jsou tedy historické podmínky možnosti sebekritiky společenského subsystému umění? Při pokusu zodpovědět tuto otázku bychom se především měli vyvarovat ukvapeného vytváření korelací (například: krize umění

14 Jürgen HABERMAS, *Problémy legitimacy v pozdním kapitalismu*, Praha: Filosofia 2000, s. 39.

a krize buržoazní samostatnosti v mu vývoji, pak r lečenské projevy Abychom poch musíme zkonstr že se budeme sn lečnosti. Takový k vývojovým sta již známé; tímto chceme pochopi předem předpok jako jakýsi smysl nosti vývoje jedn společnosti je m rozdílných subsy ledni; naznačime zaobírat dějinam

Zdá se mi, že k šili *instituci umění* jednotlivých umění v buržoaz mezi institucí a o buržoazie za Fra umění zvláštní sta

15 Za ukázkou takov podloženo výzku affirmativ. Zur id *Ästhetik. Vorträge* struuje souvislos vě buržoazie“ – „severoamerické moderního umění ní negaci sociální může být důvěry su – i kdyby to z umění se zde pos Když je v témže (jelikož umění vz podporuje tuto il moderního umění funkce umění a d fit, nemá být zpě gesellschaftlichen

a krize buržoazní společnosti).¹⁵ Jestliže budeme brát vážně myšlenku relativní samostatnosti společenských subsystémů vzhledem k celospolečenskému vývoji, pak rozhodně nemůžeme pokládat za hotovou věc, že se celospolečenské projevy krize musí ukázat také jako krize subsystému, a naopak. Abychom pochopili podmínky možnosti sebekritiky subsystému umění, musíme zkonstruovat dějiny tohoto subsystému. Toho ale nedocílíme tím, že se budeme snažit pochopit dějiny umění na základě dějin buržoazní společnosti. Takový přístup by pouze uvedl umělecké objektivace do vztahu k vývojovým stadiím buržoazní společnosti, které bychom považovali za již známé; tímto způsobem není možné vytvářet poznání, protože to, co chceme pochopit (dějiny umění a jeho společenského působení), se tu již předem předpokládá jako poznané. Dějiny celku společnosti se totiž jeví jako jakýsi smysl dějin subsystému. Oproti tomu je třeba trvat na nesouběžnosti vývoje jednotlivých subsystémů. To ale znamená, že dějiny buržoazní společnosti je možné psát jen jako syntézu nesouběžných vývojových linií rozdílných subsystémů. Potíže, které stojí v cestě takovému úsilí, jsou nabíledni; naznačíme je pouze proto, abychom osvětlili, proč se zde budeme zaobírat dějinami subsystému umění samostatně.

Zdá se mi, že konstrukce dějin subsystému umění vyžaduje, abychom odlišili *instituci umění* (která funguje na principu autonomie) od *obsahu* (Gehalt) *jednotlivých uměleckých děl*. Teprve toto rozlišení totiž dovoluje uchopit dějiny umění v buržoazní společnosti jako dějiny zrušení (*Aufhebung*) divergence mezi institucí a obsahem. V buržoazní společnosti (a to již předtím, než si buržoazie za Francouzské revoluce vydobyla také politickou moc) požívá umění zvláštní status, který lze nejuvýstižněji vyjádřit pojmem autonomie.

15 Za ukázkou takového ukvapeného spojení vývoje umění a vývoje společnosti, které není podloženo výzkumem předmětu, lze považovat práci Friedricha TOMBERGA „Negation affirmativ. Zur ideologischen Funktion der modernen Kunst im Unterricht“, in: *Politische Ästhetik. Vorträge und Aufsätze*, Darmstadt – Neuwied: Luchterhand 1973. Tomberg konstruuje souvislost mezi „celosvětovou vzpourou proti duševně omezené vládnoucí vrstvě buržoazie“ – jejímž „nejočividnějším symptomem“ je odpor vietnamského lidu proti „severoamerickému imperialismu“ – a koncem „moderního umění“. „Epocha takzvaného moderního umění jakožto umění kreativní subjektivity tím dospívá ke konci skrze totální negaci sociální reality. Tam, kde se v něm dál pokračuje, musí se stát fraškou. Umění může být důvěryhodné pouze tehdy, pokud se angažuje v současném revolučním procesu – i kdyby to zprvu bylo za cenu obětování formy.“ (*Ibid.*, s. 59 n.) Konec moderního umění se zde postulují ryze na morálním základě, není ale odvozen z vývoje předmětu. Když je v témže článku přisuzována zaobírání se moderním uměním ideologická funkce (jelikož umění vzniká ze zkušenosti „neměnnosti společenské struktury“, zabývání se jím podporuje tuto iluzi [*ibid.*, s. 58]), je to v rozporu s tvrzením o konci „epochy takzvaného moderního umění“. Konečně, v jiné stati ze stejného svazku je obhajována teze o ztrátě funkce umění a dospívá se k následujícímu závěru: „Krásný svět, který nyní musíme vytvořit, nemá být zpětným zrcadlením společnosti, ale skutečnou společností.“ („Über den gesellschaftlichen Gehalt ästhetischer Kategorien“, in: *ibid.*, s. 89.)

Autonomní umění se ustavuje teprve se vznikem buržoazní společnosti, kdy se ekonomický a politický systém odpoutávají od kulturního a kdy tradicionalistické obrazy světa podkopané základní ideologií rovné směny uvolňují umění z rituálního kontextu použití.¹⁶

Je třeba zdůraznit, že autonomie zde označuje funkční modus společenského subsystému umění: jeho (relativní) nezávislost vůči požadavkům na společenské využití.¹⁷ Musíme ovšem mít na paměti, že vyvázání umění z životní praxe a s ním spojenou diferenciaci zvláštní oblasti zkušenosti (totiž estetická) nelze ani interpretovat jako přímočarý vývoj (existují významné tendence v opačném směru), ani vykládat nedialekticky (třeba jako sebeuskutečnění umění). Je třeba naopak trvat na tom, že autonomní status umění v buržoazní společnosti není zdaleka nesporný, ale je překérním produktem celospolečenského vývoje. Společnost (přesněji: vládnoucí vrstva) jej může zcela zpochybnit, jakmile se jí bude zdát užitečné opět povolát umění do služby. To dosvědčuje nejen extrémní příklad fašistické politiky umění, která zrušila status autonomie, ale také dlouhá řada procesů vedených proti umělcům kvůli prohřeškům vůči mravnosti a počestnosti.¹⁸ Od tohoto útoku na status autonomie ze strany společenských instancí musíme odlišit onu sílu vycházející ze smyslu (*Gehalt*) (manifestujícího se v totalitě formy a obsahu [*Form-Inhalt-Totalität*]) jednotlivých děl, která chce prolomit distanci mezi dílem a životní praxí. Umění v buržoazní společnosti žije z napětí mezi institucionálním rámcem (osvobození umění od požadavků na společenské využití) a možnými politickými obsahy (*Gehalte*) jednotlivých děl. Jak ale uvidíme, tento stav napětí není v žádném případě trvalý, ale naopak podléhá historické dynamice, která směřuje k jeho zrušení.

Habermas se pokusil globálně definovat tyto „obsahy“ (*Gehalte*) umění buržoazní společnosti. „Umění je rezervoárem uspokojení, třeba i jen virtuálního, těch potřeb, které se v materiálním životním procesu buržoazní společnosti stávají takřka protizákonnými.“¹⁹ K těmto potřebám počítá Habermas mimo jiné „mimetické obcování s přírodou“, „vzájemné soužití v solidaritě“ a „šťěstí komunikativní zkušenosti, která je zbavena imperativů účelové racionality a poskytuje volný prostor fantazii stejně jako spontanci-

16 Jürgen HABERMAS, „Bewußtmachende oder rettende Kritik – die Aktualität Walter Benjamins“, in: Sigfried UNSELD (ed.), *Zur Aktualität Walter Benjamins. Aus Anlaß des 80. Geburtstags von Walter Benjamin*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1972, s. 190.

17 Habermas definuje autonomii jako „nezávislost uměleckých děl vůči požadavkům na jejich mimoumělecké využití“ (*ibid.*); abychom se vyhnuli zahrnování definovaného pojmu do definice, raději mluvím o požadavcích na společenské využití.

18 Srov. Klaus HEITMANN, *Der Immoralismus-Prozeß gegen die französische Literatur im 19. Jahrhundert*, Bad Homburg – Berlín – Curych: Gehlen 1970.

19 HABERMAS, „Bewußtmachende oder rettende Kritik“, s. 192.

tě jednání“.²⁰ Tento obecně definovat f...
ti byl problematic...
vyjádřených uměle...
institucionálním st...
leckého díla od živ...
(které mohou, avšak...
pojetí). Teprve toto...
možná sebekritika u...
vědět naši otázku p...

Proti tomuto po...
mie) od obsahové ur...
možné namítnout, ž...
samotná oddělenost...
vyjadřuje požadavek...
je bezpochyby něco...
vůči obsahům; nezáv...
vztahuje také na dílo...
mělo přimět badatele...
luje fungování jedno...
skupiny děl). Jak Volt...
mi uměleckými díly; j...
uměleckému dílu, zís...
určit – v různých spol...
klad Voltaira, status a...
ovšem omezuje, je mo...

Navržené rozlišení...
nomie) a obsahy děl d...
možnosti sebekritiky s...
nou otázku dějinného...
tento proces završuje...
Názory, které ve svých...
kládají úplnou diferenc...
Můžeme tedy vycházet...
byla instituce umění ve...
tím ještě nevzniká sebe...

20 *Ibid.* s. 192 n.

21 Pojmeme formální určeno...
umělecké výpovědi, výběr...
gují, formou zacházení s t...
v jakém Marx hovoří o un...

tě jednání“.²⁰ Tento úhel pohledu, oprávněný v rámci Habermasova záměru obecně definovat funkci umění v buržoazní společnosti, by v naší souvislosti byl problematický, protože nedovoluje uchopit historický vývoj obsahů vyjádřených uměleckými díly. Domnívám se, že je nezbytné rozlišovat mezi institucionálním statusem umění v buržoazní společnosti (oddělenost uměleckého díla od životní praxe) a obsahy realizovanými v uměleckých dílech (které *mohou*, avšak nemusejí být „reziduálními potřebami“ v Habermasově pojetí). Teprve toto rozlišení totiž dovoluje identifikovat epochu, ve které je možná sebekritika umění. Teprve s pomocí tohoto rozlišení můžeme zodpovědět naši otázku po historických podmínkách možnosti sebekritiky umění.

Proti tomuto pokusu odlišit formální určenost umění²¹ (status autonomie) od obsahové určenosti („obsahy“ jednotlivých uměleckých děl) by bylo možné namítnout, že samotný status autonomie lze chápat obsahově, že už samotná oddělenost od účelově racionální organizace buržoazní společnosti vyjadřuje požadavek štěstí, jež v dané společnosti není dovoleno. Na tom je bezpochyby něco pravdy. Formální určenost není něco, co zůstává vnější vůči obsahům; nezávislost vůči bezprostředním požadavkům na využití se vztahuje také na dílo, jehož explicitní obsah je konzervativní. Právě to by ale mělo přimět badatele, aby rozlišoval mezi statusem autonomie, který reguluje fungování jednotlivého díla, a obsahem jednotlivého díla (případně skupiny děl). Jak Voltairovy *contes*, tak i Mallarmého básně jsou autonomní uměleckými díly; jenže volný prostor, který status autonomie poskytuje uměleckému dílu, získává – z dějinně-společenských důvodů, jež je možné určit – v různých společenských kontextech odlišné využití. Jak ukazuje příklad Voltaira, status autonomie nijak nevylučuje politický postoj umělce; co ovšem omezuje, je možnost účinku.

Navržené rozlišení mezi institucí umění (jejímž funkčním modelem je autonomie) a obsahy děl dovoluje nastítnit odpověď na otázku po podmínkách možnosti sebekritiky společenského subsystému umění. Pokud jde o obtížnou otázku dějinného ustanovení instituce umění, stačí konstatovat, že se tento proces završuje zhruba současně s emancipačním bojem buržoazie. Názory, které ve svých estetických teoriích vyslovili Kant a Schiller, předpokládají úplnou diferenciaci umění jako oblasti oddělené od životní praxe. Můžeme tedy vycházet z toho, že nejpozději na konci osmnáctého století byla instituce umění ve výše definovaném smyslu plně ustanovena. Nicméně tím ještě nevzniká sebekritika umění. Mladohegelovci nepřijali Hegelovu

20 *Ibid.* s. 192 n.

21 Pojem formální určenosti se zde nemíní skutečnost, že forma je konstitutivní složkou umělecké výpovědi, nýbrž určenost institucionálního rámce, v němž umělecká díla fungují, formou zacházení s těmito díly. Tento pojem zde tedy používáme ve stejném smyslu, v jakém Marx hovoří o určenosti předmětů prostřednictvím formy zboží.

myšlenku konce éry umění. Habermas to vysvětluje „zvláštním postavením, které umění zaujímá mezi podobami absolutního ducha a jež je dáno tím, že umění si – na rozdíl od subjektivního náboženství a vědecké filosofie – na sebe nebere úkoly ve vztahu k ekonomickému a politickému systému, ale absorbuje reziduální potřeby, které v „systému potřeb“, tedy v buržoazní společnosti, nemohou být uspokojeny.“²² Já se spíše přikláním k domněnce, že umění *ještě není* s to provést sebekritiku z historických důvodů. Instituce autonomního umění je sice plně ustanovena, v jejím rámci ale *ještě* fungují obsahy, jež mají zcela politický charakter, a tím se vzpírají principu autonomie, vlastního této instituci. Sebekritika společenského subsystému umění se stává možnou teprve v okamžiku, kdy také obsahy ztrácejí svůj politický charakter a umění chce být už jen uměním. Tohoto stadia je dosaženo v estetismu konce devatenáctého století.²³

Napětí mezi institucionálním rámcem a obsahy jednotlivých děl začíná ve druhé polovině devatenáctého století mizet z důvodů, které souvisejí s vývojem buržoazie poté, co převzala politickou moc. Oddělenost od životní praxe, která vždy utvářela institucionální status umění v buržoazní společnosti, se nyní stává obsahem děl. Institucionální rámec a obsahy spadají vjedno. Realistický román devatenáctého století *ještě* slouží sebeporozumění měšťana. Fikce je médiem reflexe vztahu jedince a společnosti.

22 HABERMAS, „Bewußtmachende oder rettende Kritik“, s. 193 n.

23 G. Mattenklott nabízí nárys politické kritiky primátu formální složky v estetismu: „Forma je fetiš přenesený do politické oblasti, jehož totální obsahová neurčenost otevírá prostor, který je možné vyplnit libovolnou ideologií.“ (Gert MATTENKLOTT, *Bilderdienst. Ästhetische Opposition bei Beardsley und George*, Mnichov: Rogner & Bernhard 1970, s. 227.) Tato kritika obsahuje správný vhled do politické problematiky estetismu; opomíjí ale skutečnost, že v estetismu přichází umění buržoazní společnosti k sobě. Adorno si toho byl vědom: „V sebevědomí je však obsaženo cosi osvobozujícího, čeho se nakonec buržoazní umění domáhá samo v sobě jakožto buržoazní, jakmile se samo uchopí se vší vážností jako realita, kterou není.“ (Theodor W. ADORNO, „Der Artist als Statthalter“, in: *Noten zur Literatur*, sv. 1, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1970, s. 188.) K problematice estetismu srov. také Hinrich C. SEEBA, *Kritik des ästhetischen Menschen. Hermeneutik und Moral in Hofmannsthals „Der Tor und der Tod“*, Bad Homburg – Berlín – Curych: Gehlen 1970. Podle Seeby spočívá aktuálnost estetismu v tom, že „vlastní ‚estetický‘ princip fikčních modelů, které mají ulehčovat pochopení reality, ale znesnadňují bezprostřední, neobrazovou zkušenost, [vede] k oné ztrátě reality, kterou trpně zakoušel už Claudio.“ (*Ibid.*, s. 180.) Nedostatkem této duchaplné kritiky estetismu je, že proti „principu fikčních modelů“ (které docela dobře mohou fungovat jako nástroj poznání skutečnosti) vytahuje „bezprostřední, neobrazovou zkušenost“, jež je rovněž poplatná estetismu. Jeden moment estetismu je zde tedy kritizován pomocí jiného jeho momentu. Pokud jde o ztrátu reality, nesmíme ji – s ohledem na autory, jako je Hofmannsthal – chápat jako produkt estetické posedlosti obrazy, ale jako společensky podmíněnou *příčinu* této posedlosti. Jinými slovy: Seebova kritika estetismu zůstává ve valné míře uvězněna v tom, co chce kritizovat. Více viz: Peter BÜRGER, „Zur ästhetisierenden Wirklichkeitsdarstellung bei Proust, Valéry und Sartre“, in: *idem* (ed.), *Vom Ästhetizismus zum Nouveau Roman. Versuche kritischer Literaturwissenschaft*, Frankfurt n. M.: Fischer Athenäum Taschenbücher 1974.

V estetismu ztrácí
ní producentů u
literárního projek
tiletí, „Dopis lord
umění.²⁴ Musí se
všechno, co je „ur
skou bezfunkčnos
bouzí k životu se
hnutí, že naplnila

3. K diskusi o

Jak známo, Walter
ké reprodukovatel
ní čtvrtině dvacát
vysvětlit na základ
zkoumat, zda bycl
vysvětlit podmínk
rického vývoje sfer
výrobních sil.²⁵

Benjamin vych
který označuje jak

24 K tomu srov. Walter
kapitola „Der Men

25 Walter BENJAMIN
z díla, sv. 1, *Literární*
ky Benjaminových
(přetištěno v Theod
n. M.: Suhrkamp 1
MANN v *Studien*
stalt 1965, s. 87 nn.

26 V souladu s ustálen
jako „výrobní prost
tak s návrhem Mich
ní“ důsledně nahr
k filosofii současnosti,
v zájmu konzistenc
duzent“ jako „prod
překlad článku Wal
jako producent“, in
s. 151–173 (pozn. p

27 Srov. Burckhardt L
fahrgung in Benjamin

vlastním postavením, cha a jež je dáno tím, a vědecké filosofie – politickému systému, eb“, tedy v buržoazní kláním k domněnce, h důvodů. Instrukce mci ale ještě fungují ají principu autonomo subsystému umění rácejí svůj politický a je dosaženo v este-

motlivých děl začí- vodů, které souvi- oc. Oddělenost od umění v buržoaz- ní rámec a obsahy ještě slouží sebe- ince a společnosti.

ty v estetismu: „For- určenost otevírá pro- KLOTT, *Bilderdienst*. ernhard 1970, s. 227.) smu; opomíjí ale sku- e. Adorno si toho byl e nakonec buržoazní í se vši vážností jako er“, in: *Noten zur Lite- e estetismu srov. také e *Journal in Hofmannsthals* Podle Seeby spočívá elů, které mají uleh- u zkušenost, [vede]) Nedostatkem této které docela dobře řední, neobrazovou je zde tedy kritizo- e ji – s ohledem na sti obrazy, ale jako a kritika estetismu er BÜRGER, „Zur in: *idem* (ed.), *Vom*, Frankfurt n. M.:*

V estetismu ztrácí tematika na významu ve prospěch stále většího soustředění producentů umění na médium samo. Ztroskotání Mallarmého hlavního literárního projektu, Valéryho téměř naprostá nečinnost po dobu dvou desetiletí, „Dopis lorda Chandose“ od Hofmannsthala – to jsou symptomy krize umění.²⁴ Musí se stát samo sobě problematickým v okamžiku, kdy vyloučilo všechno, co je „umění cizí“. Splynutí instrukce a obsahů odhaluje společenskou bezfunkčnost jako podstatu umění v buržoazní společnosti, a tím probouzí k životu sebekritiku umění. Je zásluhou historických avantgardních hnutí, že naplnila tuto sebekritiku v praxi.

3. K diskusi o Benjaminově teorii umění

Jak známo, Walter Benjamin v článku „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“²⁵ popsal zásadní změny, jež prodělalo umění v první čtvrtině dvacátého století, pomocí pojmu ztráty aury, který se pokusil vysvětlit na základě změn v oblasti technik reprodukce. Musíme tedy prozkoumat, zda bychom s pomocí Benjaminovy teze nemohli bezprostředně vysvětlit podmínky možnosti sebekritiky, které jsme zatím odvodili z historického vývoje sféry umění (instrukce a obsahů děl), coby změny v oblasti výrobních sil.²⁶

Benjamin vychází z určitého typu vztahu mezi dílem a recipientem, který označuje jako *auratický*.²⁷ To, co Benjamin míní pojmem aura, se dá

- 24 K tomu srov. Walter JENS, *Statt einer Literaturgeschichte*, 5. vyd., Pfullingen: Neske 1962, kapitola „Der Mensch und die Dinge. Die Revolution der deutschen Prosa“, s. 109–133.
- 25 Walter BENJAMIN, „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“, in: *Výbor z díla*, sv. 1, *Literárněvědné studie*, Praha: OIKOYMENH 2009, s. 299–326. Z hlediska kritiky Benjaminových tezí je obzvláště důležitý Adornův dopis Benjaminovi z 18. března 1936 (přetištěno v Theodor W. ADORNO, *Über Walter Benjamin*, ed. Rolf Tiedemann, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1970, s. 126–134). Z pozice blízké Adornovi argumentuje Rolf TIEDEMANN v *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*, Frankfurt n. M.: Europäische Verlagsanstalt 1965, s. 87 nn.
- 26 V souladu s ustálenou praxí překládám *Produktivkräfte* jako „výrobní síly“, *Produktionsmittel* jako „výrobní prostředky“ a *Produktionsverhältnisse* jako „výrobní vztahy“. Rozcházejí se tak s návrhem Michaela Hausera, aby se při překládání marxistických textů výraz „výrobní“ důsledně nahrazoval adjektivem „produkční“ (viz Michael HAUSER, *Prolegomena k filosofii současnosti*, Praha: Filosofia 2007, s. 37, pozn. 36). Z obdobných důvodů – tedy v zájmu konzistence s existujícími českými překlady relevantních textů – překládám „*Produzent*“ jako „producent“, nikoliv „výrobce“: zde může jako precedens posloužit český překlad článku Waltera Benjamina „*Der Autor als Produzent*“: Walter BENJAMIN, „Autor jako producent“, in: *Agesilaus Santander. Výbor z textů*, Praha: Herrmann & synové 1998, s. 151–173 (pozn. překl.).
- 27 Srov. Burckhardt LINDNER, „Natur-Geschichte – Geschichtsphilosophie und Welterfahrung in Benjamins Schriften“, *Text + Kritik*, říjen 1971, č. 31/32, s. 41–58, zde: s. 49 n.

nejjednodušeji přetlumočit jako nepřístupnost (*Unnahbarkeit*): „jedinečný projev dálky, ať už je jakkoli blízko“.²⁸ Aura má svůj původ v kultovním rituálu, podle Benjaminova ale auratický způsob recepce zůstává charakteristický také pro již nesakrální umění, jak se vyvinulo od renesance. Benjamin se domnívá, že k rozhodujícímu přelomu v dějinách umění nedochází mezi sakrálním uměním středověku a profánním uměním renesance, ale se ztrátou aury. Tento přelom je podle Benjaminova důsledkem změny technik reprodukce. Auratickou recepci Benjamin vykazuje pomocí kategorií jedinečnosti a pravosti. Ty jsou ovšem bezpředmětné, pokud jde o takové umění (jako je například film), které je dopředu založeno na tom, že bude reprodukováno. Zásadní Benjaminovou myšlenkou je, že se v důsledku změny technik reprodukce proměňují způsoby vnímání, a spolu s tím se také „změnil souhrnný charakter umění“.²⁹ Kontemplativní recepci, charakteristickou pro buržoazní individuum, má nahradit rozptýlená a zároveň racionálně testující recepce, charakteristická pro masu. Umění se již nezakládá v rituálu, ale v politice.

Podívejme se nejprve na Benjaminovu konstrukci vývoje umění a na materialistické výkladové schéma, které Benjamin nabízí. Epoque sakrálního umění, kdy je umění svázáno s církevním rituálem, a epocha autonomního umění vznikajícího zároveň s buržoazní společností, které se osvobozuje od rituálu a vytváří tak zvláštní, totiž estetický typ zkušenosti, u Benjaminova společně spadají pod pojem „auratické umění“. Dějinná periodizace umění, jež se nám tu předkládá, je ale z více důvodů problematická. Pro Benjaminova auratické umění a individuální recepci (pohroužení do předmětu) patří k sobě. Tato charakteristika je ovšem vhodná pouze pro umění, které se stalo autonomním, ale rozhodně ne pro sakrální umění středověku (recepce plastik na středověkých katedrálách byla kolektivní stejně jako recepce mystérií). Benjaminova konstrukce dějin opomíjí emancipaci umění vůči sakrálnu, kterou uskutečnila buržoazie. Důvod může mimo jiné spočívat v tom, že s hnutím *l'art pour l'art* a estetismem skutečně dochází k jakési resakralizaci (či opětovné ritualizaci) umění. Ta však nemá nic společného s jeho původní sakrální funkcí. Umění se zde nezačleňuje do církevního rituálu, aby si tak získalo vlastní užitnou hodnotu; naopak samo vytváří rituál. Místo toho, aby vstoupilo do sakrální oblasti, umění zde nahrazuje náboženství. Resakralizace umění, k níž dochází v estetismu, tedy předpokládá úplnou emancipaci vůči sakrálnu, a nelze ji v žádném případě klást naroveň sakrálnímu charakteru středověkého umění.

Abychom mohli zhodnotit Benjaminovo materialistické vysvětlení změny způsobů recepce poukazem na změnu technik reprodukce, je důležité si všimnout, že kromě něj naznačuje Benjamin ještě další vysvětlení, které

28 BENJAMIN, „Umělecké dílo“, s. 303 (překlad upraven).

29 *Ibid.*, s. 309 (překlad upraven).

by se snad mohli umělci, zejména efekty malířských

Dadaisté kladli m leckých děl než na ní. [...] Jejich bás jazykový odpad, j připevňovali knofl svých výtvorů, jim

Příčina ztráty aury ci producentů um pouhým důsledke mým jednáním jed roli pouhých před teprve nové techni předchůdcovství? zem na změnu rep klást nárok na to, jako hypotéza ohle se jako první poku chtěl dodatečně po čil setkání s avantý díla. Tato snaha ale ve vývoji umění, je jako důsledek techn zde bezprostředně v se sice může urychl prostor pro nové m myslet tento proces zuje samospádem, b

V zásadě Benjamin vývoj výrobních sil oblast umění.³² Nab

30 *Ibid.*, s. 321 (překlad

31 Benjamin zde zapad charakteristické jak p v *Neue Sachlichkeit* 192 1970, s. 58 nn.), tak p Produktion, ed. Hans

32 To vysvětluje, proč n

st): „jedinečný
d v kultovním
rá charakteris-
nce. Benjamin
edochází mezi
ce, ale se ztrá-
technik repro-
ní jedinečnosti
umění (jako je
produkováno.
technik repro-
ěnil souhrnný
a pro buržoaz-
estující recep-
ale v politice.
e umění a na
ocha sakrální-
na autonomní-
se osvobozuje
u Benjamin
dizace umění,
Pro Benjami-
edmětu) patří
ění, které se
věku (recepce
o recepce mys-
ní vůči sakrál-
čítat v tom, že
i resakralizaci
jeho původní
álu, aby si tak
l. Místo toho,
enství. Resak-
úplnou eman-
ěň sakrálnímu

by se snad mohlo osvědčit jako nosnější. Jak uvádí Benjamin, avantgardní umělci, zejména dadaisté, se snažili už před rozvojem filmu vytvářet filmové efekty malířskými prostředky.

Dadaisté kladli mnohem menší důraz na obchodní užítkovatelnost svých uměleckých děl než na to, že je nelze použít jako předměty kontemplativního usebrání. [...] Jejich básně jsou „slovní salát“, obsahují obscénní výkřiky a všemožný jazykový odpad, jaký si lze jen představit. Totéž platí o jejich obrazech, na které připevňovali knoflíky či jízděnky. Podobnými prostředky bezohledně ničili auru svých výtvorů, jimž pomocí výrobních prostředků vypalovali cejch reprodukce.³⁰

Příčina ztráty aury se tu nehledá ve změně technik reprodukce, ale v intenci producentů umění. Změna „souhrnného charakteru umění“ zde již není pouhým důsledkem technologické inovace, ale je zprostředkována vědomým jednáním jedné generace umělců. Sám Benjamin přisuzuje dadaistům roli pouhých předchůdců; vytvořili „poptávku“, kterou mohlo uspokojit teprve nové technické médium. Tady se ale objevuje potíž: jak vysvětlit toto předchůdcovství? Jinými slovy: vysvětlení změny způsobu recepce poukazem na změnu reprodukčních technik získává jiný význam; už si nemůže klást nárok na to, že zachycuje historický proces, ale dá se nanejvýš chápat jako hypotéza ohledně možného *zobecnění* určitého způsobu recepce, o které se jako první pokusili dadaisté. Nelze se zcela ubránit dojmu, že Benjamin chtěl dodatečně poskytnout materialistický fundament objevu, za který vděčil setkání s avantgardním uměním, totiž objevu ztráty aury uměleckého díla. Tato snaha ale není neproblematická; pak se totiž rozhodující přelom ve vývoji umění, jehož historický význam si Benjamin plně uvědomoval, jeví jako důsledek technologické změny. Emancipace či emancipační naděje jsou zde bezprostředně vázány na techniku.³¹ Emancipace je ale procesem, který se sice může urychlit díky vývoji výrobních sil, nakolik dotyčné poskytují prostor pro nové možnosti uskutečňování lidských potřeb; není ale možné myslet tento proces nezávisle na lidském vědomí. Emancipace, jež se prosazuje samospádem, by byla opakem emancipace.

V zásadě Benjaminovi šlo o to přenést Marxovu poučku, podle které vývoj výrobních sil otřásá výrobními vztahy, z celku společnosti na dílčí oblast umění.³² Nabízí se otázka, zda toto přenesení v posledku nezůstává

30 *Ibid.*, s. 321 (překlad upraven).

31 Benjamin zde zapadá do kontextu nadšení pro techniku, které bylo ve dvacátých letech charakteristické jak pro liberální intelektuály (několik referencí uvádí Helmut LETHEN v *Neue Sachlichkeit 1924–1932. Studien zur Literatur des Weissen Sozialismus*, Stuttgart: Metzler 1970, s. 58 nn.), tak pro revoluční ruskou avantgardu (příklad: Boris ARVATOV, *Kunst und Produktion*, ed. Hans Günther – Karla Hielscher, Mnichov: Hanser 1972).

32 To vysvětluje, proč mohla krajní levice pochopit Benjaminovy teze jako revoluční teo-

vysvětlení změ-
ce, je důležité
světlení, které

pouhou analogií. Pojem výrobních sil u Marxe označuje stupeň technologického vývoje určité společnosti, který přitom zahrnuje jak výrobní prostředky ztělesňované stroji, tak i schopnosti dělníků měnit tyto výrobní prostředky. Je sporné, zda by se z toho dal vyvodit pojem uměleckých výrobních sil, a sice proto, že v rámci umělecké produkce je obtížné subsumovat pod jeden pojem schopnosti a dovednosti producentů na jedné straně a stav vývoje materiálních technik produkce a reprodukce na straně druhé. Umělecká produkce nadále zůstává druhem jednoduché výroby zboží (a to ještě i v pozdně kapitalistické společnosti), ve které materiální výrobní prostředky mají relativně nepatrný význam pro kvalitu vyráběného předmětu. Mají ovšem význam pro jeho distribuci a působnost. Je nepochybné, že od vynálezu filmu ovlivňují techniky distribuce zpětně výrobu. Kvazi-průmyslové výrobní techniky, které se tak prosadily přinejmenším v některých oblastech,³³ se ale neosvědčily jako „otřásající“, nýbrž právě naopak: plně podřídily obsahy děl zájmům zisku, zatímco kritický potenciál děl uvolnil místo návniku konzumního chování (zasahujícího až do těch nejintimnějších mezilidských vztahů).³⁴

Brecht, v jehož *Třígrošovém procesu* cítíme ozvěnu Benjaminovy poučky o zničení auratického umění novými technikami reprodukce, je ve svých formulacích obezřetnější než Benjamin: „Tyto aparáty je možné jako máloco jiného využít ke zdolání starého netechnického, antitechnického, ‚vyzařujícího‘ umění spojeného s náboženstvím.“³⁵ Na rozdíl od Benjaminova, který měl sklon přisuzovat emancipační kvalitu novým technickým prostředkům (například filmu) jako takovým, Brecht tvrdí, že technické prostředky v sobě obsahují určité možnosti; poukazuje ale na to, že rozvoj těchto možností závisí na způsobu použití.

Je-li z uvedených důvodů problematické přenášet pojem výrobních sil z oblasti celospolečenské analýzy do sféry umění, to samé platí také o pojmu výrobních vztahů, třeba už jen proto, že se u Marxe jednoznačně váže na celek společenských vztahů, které řídí práci a distribuci produktů prá-

rií umění. Srov. Helmut LETHEN, „Walter Benjamins Thesen zu einer ‚materialistischen Kunsttheorie‘“, in: *Neue Sachlichkeit*, s. 127–139.

³³ Jak známo, produkty masové literatury zhotovují na bázi dělby práce týmy autorů, které se přitom řídí určitými kritérii produkce, šitými na míru cílovým skupinám.

³⁴ Odtud se také odvíjí Adornova kritika Benjaminova; srov. jeho odpověď na Benjaminovo „Umělecké dílo“ ve stati Theodor W. ADORNO, „Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens“, in: *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, 4. vyd., Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1969, s. 9–45. Srov. také Christa BÜRGER, *Textanalyse als Ideologiekritik. Zur Rezeption zeitgenössischer Unterhaltungsliteratur*, Frankfurt n. M.: Fischer Athenäum Taschenbücher 1973, kap. I, 2.

³⁵ Bertolt BRECHT, „Der Dreigroschenprozess“ (1931), in: *Schriften zur Literatur und Kunst*, ed. Werner Hecht, sv. 1, Berlín – Výmar: Aufbau 1966, s. 180 (zvýraznil autor), srov. rovněž s. 199.

ce. Výše jsme al
distribuce a rec
v buržoazní spo
fungují v jejím r
ské využití. Benj
typ vztahu mezi
fungující v buržo
dvě podstatná z
noduše sama o s
určuje instituce,
soby recepce mu
způsob recepce o
je formální určena
spočívá materialis
které techniky rep
listický model vys

Na závěr ještě
jsme kritizovali B
sakrálním uměním
z koncepce zlomu
coval Benjamin, r
klíč k periodizaci
a nikoliv ve sféře p
dizace dějin umění
čenských formací a
wissenschaft) naopak
svého předmětu. Je
dějin buržoazní spo
společnosti předpo
tém, upadá věda o
poznávací hodnotu.

Shrňme: historio
systému umění nelz
musíme vyvodit ze z
buržoazní společnos
jednotlivých děl. Př
jako dvě vzájemně s
umění od požadavků
celospolečenským vý
Kritizují-li zde B
uměleckého díla vyn
to neznamena, že nep

upeň technologické výrobní prostředků výrobní prostředků výrobních sil, umovat pod jeden raně a stav vývoje h. Umělecká pro a to ještě i v pozdní prostředky mají mětu. Mají ovšem é, že od vynálezu průmyslové výroby oblastech,³³ se ně podřídily obsa- lnil místo nácvi- kých mezilidských

Benjaminovy poučky kuce, je ve svých možné jako máloco nického, „vyzařují- Benjamin, který ckým prostředkům prostředky v sobě j těchto možností

pojmem výrobních sil é platí také o poj- jednoznačně váže uci produktů prá-

einere, „materialistischen

ráce týmy autorů, které cupinám.

ověď na Benjaminovo charakter in der Musik teten Welt, 4. vyd., Göt- a BÜRGER, *Textanalyse* r, Frankfurt n. M.: Fi-

zur Literatur und Kunst, znil autor), srov. rovněž

ce. Výše jsme ale pro označení vztahů, ve kterých se odehrává produkce, distribuce a recepce umění, zavedli pojem instituce umění. Tuto instituci v buržoazní společnosti v první řadě charakterizuje to, že produkty, které fungují v jejím rámci, zůstávají (relativně) ušetřeny požadavků na společenské využití. Benjamin má zásluhu na tom, že pomocí pojmu aury uchoopil typ vztahu mezi dílem a recipientem, který vznikl uvnitř instituce umění, fungující v buržoazní společnosti na principu autonomie. To s sebou nese dvě podstatná zjištění: jednak poznatek, že umělecká díla nepůsobí jednoduše sama o sobě, ale že jejich účinek naopak rozhodujícím způsobem určuje instituce, v jejímž rámci tato díla fungují; a dále poznatek, že způsobu recepce musí mít základ v dějinách společnosti: například auratický způsob recepce odpovídá buržoaznímu individu. To, co Benjamin odhalil, je *formální určenost* umění (v Marxově smyslu tohoto pojmu); v tom také spočívá materialistická stránka jeho přístupu. Naproti tomu poučka, podle které techniky reprodukce ničí auratické umění, představuje pseudomaterialistický model vysvětlení.

Na závěr ještě dodejme pár slov k otázce periodizace vývoje umění. Výše jsme kritizovali Benjaminovu periodizaci za to, že smazává předěl mezi sakrálním uměním středověku a profánním uměním novověku. Vyjdeme-li z koncepce zlomu mezi auratickým a neauratickým uměním, kterou vypracoval Benjamin, můžeme získat metodologicky významný poznatek, že klíč k periodizaci vývoje umění musíme hledat v oblasti instituce umění, a nikoliv ve sféře proměn obsahu jednotlivých děl. Z toho vyplývá, že periodizace dějin umění nemůže jednoduše následovat periodizaci dějin společenských formací a jejich vývojových fází, ale že si věda o kultuře (*Kulturwissenschaft*) naopak musí vzít za úkol zpracování největších zvrátů ve vývoji svého předmětu. Jedině tak může tato věda autenticky přispět ke studiu dějin buržoazní společnosti; tam, kde historické zkoumání dílčích oblastí společnosti předpokládá tyto dějiny jako již předem známý referenční systém, upadá věda o kultuře na úroveň techniky přiřazování, jež nemá valnou poznávací hodnotu.

Shrňme: historické podmínky možnosti sebekritiky společenského subsystému umění nelze vysvětlit pomocí Benjaminovy poučky; místo toho je musíme vyvodit ze zrušení vztahu napětí (který je konstitutivní pro umění buržoazní společnosti) mezi institucí umění (statusem autonomie) a obsahy jednotlivých děl. Přitom je důležité nastavět umění a společnost proti sobě jako dvě vzájemně se vylučující oblasti – naopak, (relativní) oddělenost umění od požadavků na využití je společenským fenoménem (je určována celospolečenským vývojem) stejně jako vývoj jeho obsahů.

Kritizují-li zde Benjaminovu tezi, že si technická reprodukovatelnost uměleckého díla vynucuje odlišný (neauratický) způsob recepce, rozhodně to neznamena, že nepřikládám žádný význam vývoji reprodukcí techniky.

Zdá se mi ale nezbytné k tomu dodat dvě věci: zaprvé nesmíme chápat technický vývoj jako nezávislou proměnnou, protože sám tento vývoj závisí na celospolečenském vývoji; zadruhé nesmíme rozhodující zlom ve vývoji umění v buržoazní společnosti monokauzálně vyvozovat z vývoje technických postupů reprodukce. Přijmeme-li tato dvě omezení, můžeme význam technického vývoje pro vývoj výtvarného umění shrnout následovně: se vznikem fotografie, která přináší možnost přesné reprodukce skutečnosti mechanickou cestou, upadá zobrazivá funkce výtvarného umění.³⁶ Meze tohoto modelu vysvětlení však jsou zřejmé, uvědomíme-li si, že jej nelze přenést na literaturu; v oblasti literatury totiž neexistuje žádná technická inovace, která by způsobila účinky srovnatelné s těmi, jaké měla fotografie na výtvarné umění. Když Benjamin uchopuje vznik *l'art pour l'art* jako reakci na vznik fotografie,³⁷ bezpochyby klade na tento model vysvětlení přehnané nároky. Teorie *l'art pour l'art* není jednoduše reakcí na nový prostředek reprodukce (jakkoli je jisté, že v oblasti výtvarného umění se tím urychlila tendence k totálnímu osamostatnění umění), ale odpovědí na skutečnost, že umělecká díla v rozvinuté buržoazní společnosti směřují ke ztrátě své společenské funkce (tento vývoj jsme charakterizovali jako ztrátu politického obsahu jednotlivých děl). Nejde o to popřít význam proměny technik reprodukce pro vývoj umění; nemůžeme ale druhé odvodit z prvního. Úplnou diferenciaci subsystému umění, jež nastala s *l'art pour l'art* a došla ke svému završení v estetismu, je potřeba nahlížet v souvislosti s tendencí k postupující dělbě práce, jež je charakteristická pro buržoazní společnost. Plně diferencovaný subsystém umění je zároveň takový, jehož jednotlivé výtvořky už na sebe neberou žádnou společenskou funkci.

Obecně řečeno, můžeme s nějakou mírou jistoty prohlásit pouze tolik, že diferenciaci umění jako zvláštního společenského subsystému zapadá do vývojové logiky buržoazní společnosti. Také umělci se s postupující dělbou práce stali specialisty. Tento vývoj, který dosáhl svého vrcholu v estetismu, neadekvátněji reflektoval Valéry. V rámci všeobecné tendence ke stále větší specializaci se různé dílčí oblasti společnosti vzájemně ovlivňovaly. Vývoj

³⁶ Odtud vycházejí obtíže, na které dnes naráží pokus založit estetickou teorii na pojmu odrazu. Tyto obtíže jsou historicky podmíněny vývojem umění v buržoazní společnosti, přesněji – „zakřováním“ zobrazivé funkce umění, které nastává s avantgardou. O sociologické vysvětlení moderního malířství se pokusil Arnold GEHLEN v *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Frankfurt n. M. – Bonn: Athenäum 1960. Společenské podmínky vzniku moderního malířství, které Gehlen uvádí, ale zůstávají zcela obecné. Kromě vynálezu fotografie zmiňuje rozšíření životního prostoru a konec svazku malířství s přírodními vědami (*ibid.*, s. 40 nn).

³⁷ „Jakmile totiž umění ve chvíli, kdy vznikl (současně se vznikem socialismu) první vpravdě revoluční reprodukční prostředek, tj. fotografie, vycítilo blížící se krizi, jež se za dalších sto let stala zjevnou, zareagovalo na to, co přichází, naukou o *l'art pour l'art*, která je teologií umění.“ BENJAMIN, „Umělecké dílo“, s. 304–305.

³⁸ Srov. následující s. 1. „vývoj jistých dnešní společnosti dnes řídí speciální nique aux XIX^e et XX^e“

³⁹ Srov. Theodor W. Adorno: *Prismen. Kultur*

fotografie tak působil na malířství (zakrňování zobrazivé funkce). Toto vzájemné ovlivňování mezi dílčími oblastmi společnosti ale nesmíme přeceňovat. Ať už je jakkoli důležité, zejména pokud máme vysvětlit nesouběžný vývoj různých uměleckých druhů, nesmíme z něj učinit „příčinu“ procesu, ve kterém jednotlivé umělecké druhy objevují, co je pro ně specifické. Tento proces je podmíněn celospolečenským vývojem, jehož je zároveň součástí, a není možné jej adekvátně uchopit pomocí schématu příčiny a účinku.³⁸

Až dosud jsme se na sebekritiku společenského subsystému umění, ke které dospěla avantgardní hnutí, dívali především v souvislosti s tendencí k růstu dělby práce, charakteristickou pro vývoj buržoazní společnosti. Přitom jsme chápali celospolečenskou tendenci k diferenciaci dílčích oblastí, doprovázenou specializací funkce, jako vývojový zákon, kterému podléhá také oblast umění. Tím je nastíněna objektivní stránka procesu; můžeme se ale také ptát, jak proces diferenciaci dílčích oblastí společnosti reflektují subjekty. Zdá se mi, že tady bychom mohli pokročit pomocí pojmu ochabování zkušenosti (*Erfahrungsschwund*). Definujeme-li zkušenost jako balík zpracovaných vjemů a reflexí, které je možné přenést zpět do životní praxe, pak můžeme charakterizovat účinek, kterým diferenciaci dílčích oblastí společnosti, podmíněná postupující dělbou práce, působí na subjekt, jako ochabování zkušenosti. Ochabování zkušenosti neznámá, že subjekt, který se stal specialistou v nějaké dílčí oblasti, už není s to vnímat nebo reflektovat; tento pojem ve smyslu, v jakém jej zde předkládáme, říká, že „zkušenosti“, které specialista získává ve své dílčí oblasti, už není možné přenést zpět do životní praxe. V oblasti umění by se pak ochabování zkušenosti ve výše definovaném smyslu manifestovalo ve formě estetické zkušenosti jako specifického druhu zkušenosti, který v čisté podobě vypracoval estetismus. Jinými slovy: estetická zkušenost je pozitivní stránka onoho procesu diferenciaci společenského subsystému umění, jehož negativní stránkou je ztráta společenské funkce umělce.

Dokud umění poskytuje výklad skutečnosti nebo fiktivní uspokojení reziduálních potřeb, stále se ještě vztahuje k životní praxi, i když je od ní oddělené. Této vazby na společnost, kterou až do té doby disponovalo, se zbavuje teprve v estetismu. Roztržka se společností (jedná se o imperialistickou společnost) tvoří v estetismu jádro uměleckých děl. V tom tkví důvod snahy zachránit estetismus, kterou opakovaně podnikl Adorno.³⁹ Intenci

38 Srov. následující shrnutí výsledků vlastního zkoumání umění a techniky u P. Francastela: 1. „vývoj jistých forem současného umění a formování vědeckých a technických činností dnešní společnosti si navzájem neodporují“; 2. „vývoj jednotlivých uměleckých druhů se dnes řídí specifickým estetickým vývojovým principem“. Pierre FRANCASTEL, *Art et technique aux XIX^e et XX^e siècles*, Ženeva: Gonthier 1964, s. 221 n.

39 Srov. Theodor W. ADORNO, „George und Hofmannsthal. Zum Briefwechsel: 1891–1906“, in: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, 2. vyd., Mnichov: Deutsche Taschenbuch-Verlag

avantgardistů je možné definovat jako snahu obrátit estetickou zkušenost (stojící v protikladu k životní praxi), kterou vytvořil estetismus, v záležitost praxe. To, co nejvíce odporuje účelově racionálnímu řádu buržoazní společnosti, se má stát organizujícím principem existence.

III. K umění společnosti

1. Problémy bá

Obě citované Adornie: ačkoliv je pro o na sobě nese poskv znat svou společen autonomie, která le od dvou konkurenč autonomie spojeny logii, která ji chápe

Definujeme-li au je možné chápat tut umění od společnos umění z *l'art pour l'* lenost jako produkt tomu názor, že nezá

1963, s. 190–231; *idem*, „Der Artist als Statthalter“, s. 173–193.

1 Theodor W. ADORN
2 *Idem*, *Versuch über We*

III. K problému autonomie umění v buržoazní společnosti

1. Problémy bádání

Jeho [tj. umění] autonomie zůstává však zřejmě neodvolatelná.¹

Autonomii umění vůbec nelze myslet, aniž by se tím zakryla práce.

– Theodor W. Adorno²

Obě citované Adornovy věty poukazují na rozporuplnost kategorie autonomie: ačkoliv je pro definici umění v buržoazní společnosti nezbytná, zároveň na sobě nese poskvru ideologické deformace, protože nedovoluje rozpoznat svou společenskou podmíněnost. Tím jsme předem naznačili definici autonomie, která leží v základu následujících úvah, a současně ji odlišili od dvou konkurenčních charakteristik tohoto pojmu. Mám na mysli pojem autonomie spojený s *l'art pour l'art* a pojem autonomie v pozitivistické sociologii, která ji chápe jako pouhý subjektivní přelud producentů umění.

Definujeme-li autonomii umění jako nezávislost umění na společnosti, je možné chápat tuto definici více způsoby. Jestliže považujeme oddělenost umění od společnosti za jeho „podstatu“, pak nechtěně přebíráme pojem umění z *l'art pour l'art*, a zároveň si uzavíráme možnost odhalit tuto oddělenost jako produkt historicko-společenského vývoje. Zastáváme-li oproti tomu názor, že nezávislost umění na společnosti existuje pouze v představě

1 Theodor W. ADORNO, *Estetická teorie*, Praha: Panglos 1997, s. 9.

2 *Idem, Versuch über Wagner*, 2. vyd., Mnichov – Curych: Knauer 1964, s. 88 n.

umělce, ale nic nevyprává o statusu díla, pak se správný vhléd do historické podmínčnosti fenoménu autonomie obrací v jeho popření; co zůstává, je pouhá iluze. Oba přístupy se míjejí s komplexností kategorie autonomie, jejíž zvláštnost tkví v tom, že popisuje cosi reálného (uvolnění umění jako specifické oblasti lidské aktivity ze vztahu k životní praxi), avšak zároveň v posledku uchopuje tento reálný fenomén pojmy, které už nedovolují rozpoznat společenskou podmínčnost popisovaného procesu. Tak jako veřejnost, je i autonomie umění kategorií buržoazní společnosti – kategorií, která zároveň odhaluje i zakrývá reálný dějinný vývoj. Každý výklad této kategorie musí být poměřován podle toho, nakolik dokáže logicky a historicky popsat a vysvětlit rozporuplnost ležící v jádru věci samé.

Není v našich možnostech na následujících stranách nastínit dějiny instituce umění v buržoazní společnosti, protože nám k tomu chybějí potřebné uměno- a společenskovědné přípravné práce. Místo toho zde prodiskutujeme rozdílné přístupy k materialistickému vysvětlení geneze kategorie autonomie; zaprvé protože to může přispět k projasnění pojmu a s tím i věci samé, zadruhé protože kritika nejnovějších prací nám usnadní rozvinutí konkrétních perspektiv bádání.³

B. Hinz vysvětluje genezi představy autonomie umění následovně:

V této fázi historického odloučení producenta od jeho výrobních prostředků zůstává umělec jako jediný pozadu, dělba práce ho obchází – byť ne zcela beze stopy [...]. Zdá se tedy, že právě skutečnost, že umělec pokračuje v řemeslném výrobním způsobu i po historickém nástupu dělby práce, je důvodem, proč si mohl jeho produkt získat status čehosi zvláštního, „autonomního“.⁴

³ Odkazují zde na následující práce: Michael MÜLLER, „Künstlerische und materielle Produktion. Zur Autonomie der Kunst in der italienischen Renaissance“; Horst BREDEKAMP, „Autonomie und Askese“; Berthold HINZ, „Zur Dialektik des bürgerlichen Autonomie-Begriffs“. Všechny se objevily ve sborníku Ursula APITZSCH et al., *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1972. Dalšími zdroji jsou Lutz WINCKLER, „Entstehung und Funktion des literarischen Marktes“, in: *Kulturwarenproduktion. Aufsätze zur Literatur- und Sprachsoziologie*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1973, s. 12–75, a Bernd Jürgen WARNEKEN, „Autonomie und Indienstnahme. Zu ihrer Beziehung in der Literatur der bürgerlichen Gesellschaft“, in: Joachim GOTH et al., *Rhetorik, Ästhetik, Ideologie. Aspekte einer kritischen Kulturwissenschaft*, Stuttgart: Metzler 1973, s. 79–115.

⁴ HINZ, „Zur Dialektik“, s. 175 n. Analogickou interpretaci buržoazního umění podal již ve dvacátých letech ruský avantgardista B. Arvatov: „Zatímco v kapitalistické společnosti se veškerá technika zakládá na nejvyšších, posledních úspěších a je technikou masové výroby (průmysl, rozhlas, doprava, noviny, vědecká laboratoř apod.), – zůstává buržoazní umění nadále svou podstatou řemeslné, a proto vyžaduje vydělení z celospolečenské lidské praxe do oblasti čisté estetiky. [...] Osamělý mistr – to je jediný typ umělce v kapitalistické společnosti, typ specialisty přes „čisté“ umění, který tvoří vně bezprostředně-užitkové praxe – ta se totiž zakládá na strojové technice. Odtud pochází iluze samoúčelnosti umění; odtud pocházejí všechny jeho buržoazní fetiše.“ Boris ARVATOV, „Die Kunst im System

Přetrvávání f
víc prosazuje
prostředků, m
chápat jako m
a proto reaguj
řemeslníka a c
řím dochází t
lektuální produ
dvorského umění;
vztahů.“⁵

Dochází zde
zie a šlechty pro
ménů. Autoři se
vací určitým pozi
případě určitou p
společenské dyna
který sice vyvstáv
kterou dvorská s
Paralelou tohoto c
homme ve Francii
ský ideál *honnête ho*
cející svou politick
partikularismu. Kra
buržoazie pro vlast
prací v oboru sociol
v nich převládá do
teze není možné pro
cí je ale něco jiného:
subjektivní stránka D
mětem tohoto pokusu
svou činností, nikoliv
současně zahrnuje ješ
mování skutečnosti (až
předpokládat, že oba m

der proletarischen Kultur
Mnichov: Hanser 1972, s.
⁵ MÜLLER, „Künstlerische
⁶ Werner KRAUSS, „Über
Gesammelte Aufsätze zur Lite
s. 321–338. Tato stať nava
Erich AUERBACH, „Le G
sischen Bildung, Bern: Fran

Přetrvávání řemeslného stupně výroby uvnitř společnosti, ve které se stále víc prosazuje dělba práce a s ní také oddělení dělníka od jeho výrobních prostředků, má tedy být reálnou podmínkou k tomu, aby se umění začalo chápat jako něco zvláštního. Renesanční umělec pracuje převážně u dvora, a proto reaguje na dělbu práce „feudálním způsobem“; popírá svůj status řemeslníka a chápe svůj výkon jako čistě intelektuální. K podobným závěrům dochází také M. Müller: „Dělbu umělecké práce na materiální a intelektuální produkci tedy, aspoň teoreticky, prosazuje dvůr prostřednictvím *dvorského umění*; dělba práce je reakcí feudálního stavu na změnu výrobních vztahů.“⁵

Dochází zde k významnému pokusu překročit ztuhlý protiklad buržoazie a šlechty prostřednictvím materialistického vysvětlení duchovních fenoménů. Autoři se nespokojí s pouhým přiřazováním duchovních objektů určitým pozicím ve společnosti, ale snaží se vyvodit ideologie (v tomto případě určitou představu o podstatě procesu umělecké tvorby) ze samotné společenské dynamiky. Nárok umění na autonomii chápou jako fenomén, který sice vyvstává ve dvorském prostředí, ovšem jako reakce na změnu, kterou dvorská společnost zakouší vlivem raně kapitalistické ekonomiky. Paralelou tohoto diferencovaného výkladového schématu je pojetí *honnête homme* ve Francii sedmnáctého století u Wenera Krausse.⁶ Ani společenský ideál *honnête homme* nelze chápat jednoduše jako ideologii šlechty ztrácející svou politickou funkci, protože se obrací právě proti stavovskému partikularismu. Krauss jej vykládá jako pokus šlechty získat si vyšší vrstvy buržoazie pro vlastní boj proti absolutismu. Hodnota výsledků zmíněných prací v oboru sociologie umění má ovšem své meze: spekulativní moment v nich převládá do té míry (týká se to i Müllerova výzkumu), že platnost teze není možné prokázat na základě studovaného materiálu. Rozhodující je ale něco jiného: pojmem autonomie se zde takřka výhradně označuje subjektivní stránka procesu, ve kterém se umění stává autonomním. Předmětem tohoto pokusu o interpretaci jsou představy, které umělci spojují se svou činností, nikoliv celkový proces získávání autonomie. Tento proces ale současně zahrnuje ještě další moment: osvobození schopnosti vnímání a formování skutečnosti (až dosud vázané kultovními účely). Existuje sice důvod předpokládat, že oba momenty tohoto procesu (ideologický a reálný) spolu

der proletarischen Kultur“, in: *Kunst und Produktion*, eds. Hans Günther – Karla Hielscher, Mnichov: Hanser 1972, s. 11 n.

5 MÜLLER, „Künstlerische und materielle Produktion“, s. 26.

6 Werner KRAUSS, „Über die Träger der klassischen Gesinnung im 17. Jahrhundert“, in: *Gesammelte Aufsätze zur Literatur und Sprachwissenschaft*, Frankfurt n. M.: Klostermann 1949, s. 321–338. Tato stať navazuje na významnou práci E. Auerbacha o sociologii publika: Erich AUERBACH, „Le Cour et la ville“, in: *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*, Bern: Francke 1951, s. 12–50.

souvisí; není ale neproblematické redukovat daný proces na jeho ideologickou dimenzi.

Právě na reálnou stránku procesu zrodu autonomie umění se zaměřuje interpretace Lutze Wincklera. Tento autor vychází z Hauserova zjištění, že s vystřídáním zadavatele, který si objednává u umělce dílo k určitému účelu, sběratelem umění, který získává díla uznávaných umělců na vznikajícím trhu s uměním, se jako historický korelát sběratele objevuje také samostatně pracující umělec.⁷ Winckler z toho vyvozuje tento důsledek: „Předpokladem vzniku vlastní umělecké abstrakce – zájmu o techniky kompozice a barev – bylo ovšem abstrahování od zadavatele a předmětu zadání, které umožnil trh.“⁸ Hauserův postup je v podstatě deskriptivní, popisuje historický vývoj, ve kterém se souběžně objevují sběratel a samostatný (tj. tvořící pro anonymní trh) umělec; Winckler na něm ale zakládá vysvětlení geneze autonomie estetická. Takové rozšíření deskriptivní výpovědi na vysvětlující historickou konstrukci se mi zdá problematické, v neposlední řadě proto, že další Hauserovy vývody vedou k odlišným závěrům. Zatímco v patnáctém století, jak dovozuje Hauser, měla práce v uměleckých ateliérech z velké části řemeslnou povahu a podléhala cechovním ustanovením,⁹ na přelomu patnáctého a šestnáctého století se sociální postavení umělce proměnilo, protože vzrostla poptávka nových signorií a knížectví na jedné straně a zbohatlých měst na straně druhé po kvalifikovaných umělcích, kteří byli s to převzít a realizovat velké zakázky. Hauser v této souvislosti mluví také o „poptávce uměleckého trhu“;¹⁰ nemíní tím však trh, na kterém se prodávají jednotlivá díla, ale vzrůstající počet velkých objednávek. Nárůst velkých objednávek vedl k oslabení vazby umělce na cech (cechy byly nástrojem, kterým se tvůrci bránili nadvýrobě a s ní spojenému poklesu cen). Zatímco Winckler odvozuje vznik „umělecké abstrakce – zájmu o techniky kompozice a barev“ z tržního mechanismu (umělec už netvoří pro konkrétního objednavatele, ale pro anonymní trh, na kterém sběratel kupuje díla), můžeme z výše reprodukováných Hauserových závěrů odvodit opak Wincklerovy interpretace. Zájem o techniky kompozice a barev se pak vysvětluje právě novým sociálním postavením umělce, které nebylo způsobeno poklesem, ale naopak nárůstem významu umění vytvářeného na objednávku.

Nemůžeme zde usilovat o to, abychom odhalili ten „správný“ výklad; nejprve musíme rozpoznat badatelský problém, který vychází najevo na pozadí divergence rozdílných pokusů o interpretaci. Rozvoj trhu (jak staré-

7 Arnold HAUSER, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, 2. vyd., Mnichov: Beck 1967, s. 318 n.

8 WINCKLER, „Entstehung und Funktion“, s. 18.

9 HAUSER, *Sozialgeschichte*, s. 331 nn.

10 *Ibid.*, s. 340.

ho trhu založené je s jednotlivými...
vyvozovat zpětně...
se táhnoucí, rozpo...
ces ustavování spo...
odvodit z jedné j...
zásadní význam ja

Bredekampovu pr...
sud, autorova sna...
ho) umění se před...
podporují umění...
nomie „realitou z...
nasazeno jako ná...
kterému přisuzuje...
v patnáctém stole...
cionální konzerva...
osamostatňování...
– s ideologií vyšš...
vykládá obrazob...
tí jako radikální...
la přece zcela uz...
výkladu tohoto ty...
interpreta a zkuš...
má jistě právo ze...
svých vlastních sp...
konzervativismus...
tak podsouvat ter...
vám Itálie patnáct...
skutečně činí, se...
zuje asketicko-na...
mu jako pozitivní...
panství, tendenci...
prospěch didakti...
kává tradičnímu...
ním. Důležitější j...
nu na stranu mo...
moment obsažený

11 BREDEKAMP, ...

12 *Ibid.*, s. 128.

13 *Ibid.*, s. 169.

es na jeho ideologic-

umění se zaměřuje
 auserova zjištění, že
 dílo k určitému úče-
 účelců na vznikajícím
 ruje také samostatně
 lek: „Předpokladem
 kompozice a barev –
 dání, které umožnil
 uje historický vývoj,
 (tj. tvořící pro ano-
 lení geneze autono-
 na vysvětlující histo-
 řadě proto, že další
 v patnáctém století,
 h z velké části řeme-
 přelomu patnáctého
 nilo, protože vzrost-
 a z bohatých měst
 s to převzít a reali-
 ce o „poptávce umě-
 ávají jednotlivá díla,
 ch objednávek vedl
 kterým se tvůrci brá-
 Winckler odvozuje
 ice a barev“ z tržní-
 jednavatele, ale pro
 e z výše reproduko-
 interpretace. Zájem
 ě novým sociálním
 , ale naopak nárůs-

a „správný“ výklad;
 vychází najevo na
 zvoj trhu (jak staré-

ho trhu založeného na objednavce, tak nového trhu, na kterém se obchodu-
 je s jednotlivými díly) představuje druh „faktu“, ze kterého lze jen obtížně
 vyvozovat zpětné závěry ohledně osamostatňování oblasti estetická. Staletí
 se táhnoucí, rozporuplný (a protichůdnými proudy ještě více brzděný) pro-
 ces ustavování společenské oblasti, kterou označujeme jako umění, lze sotva
 odvodit z jedné jediné „příčiny“, i kdyby měla pro celek společnosti tak
 zásadní význam jako mechanismus trhu.

Bredekampovu práci odlišuje od přístupů, kterými jsme se zabývali dopo-
 sud, autorova snaha doložit, „že pojem a představa ‚volného‘ (autonomní-
 ho) umění se především vázou na specifické třídy, že dvůr a vyšší buržoazie
 podporují umění jako svědka svého panství“.¹¹ Pro Bredekampa je auto-
 nomie „realitou zdání“ (*Schein-Realität*), protože estetické kouzlo je v ní
 nasazeno jako nástroj panství. Proti tomu staví Bredekamp vázané umění,
 kterému přisuzuje kladnou hodnotu. Snaží se dokázat, že důvodem, proč
 v patnáctém století nižší vrstvy lpěly na formách trecenta, nebyl jejich emo-
 cionální konzervativismus, „ale schopnost rozpoznat provázanost procesu
 osamostatňování umění od kultu – ústícího v nárok umění na autonomii
 – s ideologií vyšších tříd, a také tomuto procesu vzdorovat“.¹² Obdobně
 vykládá obrazoborectví plebejských a maloburžoazních sektářských hnu-
 tí jako radikální protest proti emancipaci smyslového kouzla – Savonaro-
 la přece zcela uznával umění, pokud sloužilo morálnímu ponaučení. Na
 výkladu tohoto typu je problematické především to, že ztotožňuje poznání
 interpreta a zkušenost svědků, kteří zažili popisované události. Interpret
 má jistě právo ze své pozice vytvářet takové korelace, může se na základě
 svých vlastních společenských zkušeností přiklonit k názoru, že estetický
 konzervativismus nižších vrstev obsahuje moment pravdy; nemůže ale jen
 tak podsouvat tento svůj náhled maloburžoazním a plebejským nižším vrst-
 vům Itálie patnáctého století jako jejich vlastní zkušenost. Že tak Bredekamp
 skutečně činí, se ještě jednou ukazuje na konci jeho práce, kde charakteri-
 zuje asketicko-náboženské umění jako „praformu ‚stranickosti‘“ a přisuzuje
 mu jako pozitivní atributy „denuncování uměním ztělesňované auratičnosti
 panství, tendenci k masové recepci [...] a upozadění estetického kouzla ve
 prospěch didakticko-politické jasnosti“.¹³ Bredekamp tak nechtěně přita-
 kává tradičnímu názoru, že angažované umění nemůže být „pravým“ umě-
 ním. Důležitější je ale skutečnost, že Bredekamp v důsledku svého příklo-
 nu na stranu moralizujícího umění nedokáže patřičně ocenit osvobozující
 moment obsažený v uvolnění estetického kouzla z náboženských souvislostí.

11 BREDEKAMP, „Autonomie und Askese“, s. 92.

12 *Ibid.*, s. 128.

13 *Ibid.*, s. 169.

Chceme-li zachytit proces ustavování autonomie umění v jeho *rozporuplnosti*, musíme si všimnout rozestupu mezi jeho genezí a působností. Díla, ve kterých se estetično poprvé vyskytlo jako zvláštní předmět požitku, sice mohou být svým původem vázána na auratičnost panství, to ale nic nemění na faktu, že s dalším historickým vývojem tato díla nejen umožnila vznik určitého (totiž estetického) typu libosti, ale také přispěla k ustavení oné sféry, kterou nazýváme uměním. Jinými slovy: kritická věda nesmí jednoduše negovat nějaký fragment společenské reality (jako je právě autonomie umění) a omezit se na několik dichotomií (auratičnost panství versus masová recepce; estetické kouzlo versus didakticko-politická jasnost); musí se postavit čelem k dialektice umění, kterou Benjamin shrnul ve větě: „Je vždycky zároveň dokumentem jak kultury, tak barbarství.“¹⁴ Benjamin touto větou nechce odsoudit kulturu – tato myšlenka je jeho pojetí kritiky jako spásy zcela cizí – ale vyjadřuje vhléd, že za kulturu se až dosud platilo utrpením těch, kdo z ní byli vyloučeni. (Jak je známo, řecká kultura je kulturou otrokářské společnosti.) Krása děl sice neospravedlňuje utrpení, kterému tato díla vděčí za svou existenci; neměli bychom ale proto ještě negovat dílo, které je samo zároveň svědectvím tohoto utrpení. Ať je jakkoli důležité poukazovat na to, co v sobě velká díla skrývají (auratičnost panství), nelze je přesto na tento potlačený obsah redukovat. Pokusy uhladit rozporuplnost vývoje umění tím, že proti „autonomnímu“ umění vytáhneme kartu umění moralizujícího, jsou pochybené, protože přehlízejí osvobozující moment „autonomního“ umění právě tak jako regresivní moment moralizujícího umění. Oproti takovému nedialektickému uvažování zdůrazňují Horkheimer a Adorno oprávněně v *Dialektice osvícenství*, že postup civilizace je neoddelitelně spojen s útlakem.

Různé novější přístupy k vysvětlení geneze autonomie umění zde nebyly konfrontovány se záměrem od takovýchto pokusů odradit. Případají mi naopak velmi důležité. Tato konfrontace ovšem jasně ukazuje rizika dějinně-filosofické spekulace. Věda, která sama sebe chápe jako materialistickou, by se před nimi měla mít obzvláště na pozoru. Nevyzývám zde k tomu, aby se před nimi měla vydali na pospas „materiálu“, ale zasazuji se za teoreticky usměrněnou empirii. Za touto formulí se skrývají problémy bádání, které materialisticky orientovaná věda o kultuře (*Kulturwissenschaft*) nebyla dosud, nakolik je mi známo, schopna jasně formulovat, natož vyřešit: jak operovat s určitými teoreticky položenými otázkami, aby zkoumání historického materiálu přineslo výsledky, které nejsou předem fixovány na teoretické rovině? Dokud tuto otázku nepoložíme, hrozí kulturním vědám nebezpečí, že budou kolísat tam a zpět mezi špatnou obecností a špatnou konkrétností.

¹⁴ Walter BENJAMIN, „Dějinně-filosofické teze“, in: *Dílo a jeho zdroj*, Praha: Odeon 1979, teze VII, s. 11.

rozporuplnosti, tí. Díla, ve kterém, sice mohou směřovat k faktu, vznik určitého sféry, kterou doúše negovat (umění) a omezená receptce; postavit čelem kdycky zároveň větou nechce spásy zcela cizí ením těch, kdo otrokářské spotato díla vděčí o, které je samo ukazovat na to, přesto na tento voje umění tím, alizujícího, jsou mního“ umění proti takovému orno oprávněně pojen s útlakem.

umění zde nebyly it. Případají mi je rizika dějinně-materialistickou, zde k tomu, aby se za teoreticky ny bádání, které (f) nebyla dosud, řešit: jak operování historické-ny na teoretické edám nebezpečí, nou konkrétnos-

tí. Přeneseně na problém autonomie to znamená tázat se, zda spolu dva momenty autonomie (uvolnění umění z životní praxe a maskování historických podmínek tohoto procesu, k němuž dochází např. v kultu génia) souvisí – a jakým způsobem. Uvolnění estetična z životní praxe lze zřejmě nejlépe vysledovat na vývoji estetických představ, přičemž propojení umění s vědou, ke kterému došlo v renesanci, je třeba vykládat jako první fázi emancipace od rituálu. V osvobození umění z bezprostřední vazby na sakrální bychom zřejmě měli vidět vůbec ústřední prvek po staletí trvajících (a právě proto tak obtížně uchopitelného analýzou) procesu, který označujeme jako ustavování autonomie umění. Toto odloučení umění od církevního rituálu jistě nesmíme chápat jako přímočarý vývoj; je naopak plně rozporů. (Hauser opakovaně zdůrazňuje, že italská obchodnická buržoazie ještě v patnáctém století uspokojovala svou potřebu reprezentace objednáváním sakrálních děl.) Ale i v rámci umění, které se navenek ještě stále jeví jako sakrální, postupuje kupředu emancipace estetična. I protireformace, která jako prostředek svého působení nasadila umění, tím paradoxně napomohla jeho osvobození. Barokní umění sice vyvolává mimořádně silný dojem; ten ale už jen relativně volně souvisí s náboženským předmětem. Účinek tohoto umění už primárně nepochází z námětu, ale z hojnosti forem a barev. Umění, ze kterého protireformace chtěla učinit prostředek církevní propagandy, se tak může oddělit od sakrálního účelu, protože umělci rozvíjejí zostřený smysl pro účinek barev a forem.¹⁵ Proces emancipace estetična je ale rozporuplný ještě v jiném smyslu. Jak jsme viděli, v tomto procesu totiž nejde zdaleka jen o to, že vzniká oblast vnímání skutečnosti, zbavená tlaku účelové racionality, ale zároveň také o to, že se tato oblast ideologizuje (pomocí představy génia atd.). Konečně, co se týče geneze tohoto procesu, musíme nepochybně vycházet z korelace se vzestupem buržoazní společnosti. Mělo by být zřejmé, že často tuto korelaci teprve musíme doložit. V této souvislosti je vhodné dál sledovat přístupy marburské sociologie umění.

2. Autonomie umění v estetice Kanta a Schillera

Zatím jsme naznačili prehistorii vzniku autonomie umění na příkladu výtvarného umění renesance; systematická estetika jako filosofická disciplína, která vypracovává nový pojem autonomního umění, vzniká až v osmnáctém

15 Umění, které je zcela začleněno do rituálu, se nemůže stát služebným, protože jako zvláštní oblast vůbec neexistuje. Umělecké dílo je zde součástí rituálu. Teprve umění, které získalo (relativní) autonomii, se může stát služebným. Autonomie umění je tak zároveň podmínkou pozdější heteronomie. Autonomní umění je předpokladem zbožní estetiky.

století, s rozvojem buržoazní společnosti, kdy ekonomicky posílená buržoazie získává politickou moc. Filosofická estetika pojmově zachycuje výsledek staletí trvajících procesu. Díky „modernímu pojmu *umění* jako zastřešujícímu označení pro poezii, hudbu, divadlo, výtvarné umění, architekturu, který se stal běžným teprve v osmnáctém století,¹⁶ je umělecká činnost uchopena jako odlišná od jiných činností.

Různá umění byla uvolněna ze svých životních kontextů, společně uchopena jako jeden dostupný celek [...]; a tento celek se jako říše bezúčelné tvorby a bezzájmového zalíbení ocitl v protikladu vůči životu společnosti, jehož racionální uspořádání, striktně orientované na definovatelné účely, se zdálo být úkolem budoucnosti.¹⁷

Tento pojem umění, v jehož důsledku umělecká tvorba vypadává z životní totality společenských činností a abstraktně vystupuje proti ní, vzniká až v důsledku ustavení estetiky jako samostatné oblasti filosofického poznání. Zatímco od doby helénismu a zejména počínaje Horatiem představovala jednota *delectare a prodesse* nejen sdílený topos různých poetik, ale také první zásadu sebeporozumění umělce, zkonstruování bezúčelné oblasti umění způsobilo, že teorie pochopila *prodesse* jako mimoestetický faktor a kritika začala odsuzovat didaktickou tendenci jako neuměleckou.

Kant ve své *Kritice soudnosti* z roku 1790 reflektuje subjektivní stránku uvolnění umění z kontextů životní praxe.¹⁸ Předmětem Kantova zkoumání není umělecké dílo, ale estetický soud (soud vkusu). Tento soud působící mezi oblastmi smyslovosti a rozumu, mezi „zájmem náklonnosti u něčeho příjemného“¹⁹ a zájmem praktického rozumu, zaměřeným na uskutečnění morálního zákona, je určen jako *bezzájmový*. „Zalíbení, které určuje soud vkusu, je zcela bez zájmu“,²⁰ kdy zájem je definován skrze „vztah k žádací schopnosti“.²¹ Je-li žádostivost onou schopností člověka, jež na straně subjektu umožňuje společnost založenou na principu maximalizace zisku, pak Kantova zásada postulují také svobodu umění od tlaků vznikající buržoazně-kapitalistické společnosti. Estetično je koncipováno jako oblast vyjmutá z principu maximalizace zisku, který panuje ve všech oblastech života. U samotného Kanta tento moment ještě nevystoupil do popředí; naopak, Kant ozřejmuje to, co má na mysli (uvolnění estetické oblasti ze

16 Helmut KUHN, „Ästhetik“, in: Wolf-Harmut FRIEDRICH – Walter KILLY, *Das Fischer Lexikon. Literatur*, sv. 2/1, Frankfurt n. M.: Fischer Taschenbuch 1965, s. 52–53.

17 *Ibid.*

18 Immanuel KANT, *Kritika soudnosti*, Praha: Odeon 1975.

19 *Ibid.*, § 5, s. 56.

20 *Ibid.*, § 2, s. 52.

21 *Ibid.*

všech kontextů životní praxe) tím, že zdůrazňuje všeobecnost estetického soudu oproti partikulárnosti soudu, kterému buržoazní kritik společnosti podrobuje feudální způsob života.

Zeptá-li se mě někdo, zda považuji palác, který vidím před sebou, za krásný, mohu sice říci: nemiluji takové věci, které jsou udělány jen na okukování, nebo podobně jako onen irokézský *sachem*, kterému se prý v Paříži nelíbí nic lépe než veřejné kuchyně; mohu dále ještě po *rousseauovsku* spílat samolibosti mocných, kteří užívají potu lidu na tak postradatelné věci [...]. Všechno to mi můžete přiznat a schválit, jenže o tom teď není řeč. Chceme jen vědět, zda pouhá představa předmětu je ve mně provázena zalíbením [...].²²

Tento citát názorně ukazuje, co Kant míní bezzájmovostí. Jak zájem „irokézského sachema“, zaměřený na bezprostřední ukojení potřeb, tak i zájem praktického rozumu na straně rousseauovského kritika společnosti se nacházejí mimo oblast, kterou Kant vymezuje jako předmět estetického soudu. Kromě toho je zřejmé, že svým požadavkem všeobecnosti estetického soudu Kant přehlíží také partikulární zájmy vlastní třídy. Buržoazní teoretik zachovává nestrannost i vůči výtvorům svého třídního nepřítele. Buržoazní rys Kantovy argumentace spočívá právě v požadavku všeobecné platnosti estetického soudu. Patos všeobecnosti charakterizuje buržoazii v jejím boji proti feudální šlechtě jakožto stavu hájícímu partikulární zájmy.²³

Podle Kantova výkladu je estetično nezávislé nejen na oblasti smyslovosti a mravnosti (krásno není ani příjemné, ani mravně dobré), ale také na teoretické oblasti. Logická zvláštnost soudu vkusu spočívá v tom, že si sice nárokuje všeobecnou platnost, „ale přece jen ne *logickou* všeobecnost podle pojmů“,²⁴ „protože by jinak mohl být nutný všeobecný souhlas vynucen důkazy“.²⁵ Všeobecnost estetického soudu se tedy podle Kanta zakládá na souhlasu nějaké představy se subjektivními podmínkami užití soudnosti, které jsou platné pro všechny,²⁶ konkrétně: na souladu obrazotvornosti a rozvažování.²⁷

V Kantově filosofickém systému zaujímá soudnost ústřední místo; připadá jí totiž prostředkující úloha mezi teoretickým poznáním (příroda)

22 *Ibid.*

23 Tento moment Kantovy argumentace je nesrovnatelně důležitější než její protifeudální prvek, na který poukázal Warneken na příkladu Kantovy poznámky (*Kritika soudnosti*, § 44, s. 124) o „hudbě při tabuli“ (*Tafelmusik*), která je pouze příjemná, ale nemůže si klást nárok na krásu (WARNEKEN, *Autonomie und Indienstrahme*, s. 85).

24 KANT, *Kritika soudnosti*, § 31, s. 107.

25 *Ibid.*, § 35, s. 110.

26 *Ibid.*, § 38, s. 113.

27 *Ibid.*, § 35, s. 111.

a praktickým poznáním (svoboda). Nabízí „pojmem účelnosti přírody“, který umožňuje nejen vystoupit od zvláštního k obecnému, ale také prakticky zasahovat do reality. Příroda může být poznána jako jednota a stát se předmětem praktického jednání jedině tehdy, pokud se ve své rozmanitosti chápe jako účelná.

Kant přidělil esteticku zvláštní postavení mezi smyslovostí a rozumem a definoval soud vkusu jako svobodný a bezzájmový. Schiller vychází z těchto Kantových úvah, aby nabídl jakousi definici společenské funkce estetického. Tento pokus působí paradoxně, Kant přece zdůrazňoval právě bezzájmovost estetického soudu, která, jak by se zprvu mohlo zdát, implikuje také bezfunkčnost umění. Schiller se snaží prokázat, že umění je právě na základě své autonomie – díky tomu, že není vázáno bezprostředními účely –, schopno dostát úkolu, který není možné splnit žádným jiným způsobem: povznesení lidství. Výchozím bodem Schillerovy úvahy je analýza toho, co pod dojmem období teroru za francouzské revoluce nazývá „dramatem současnosti“:

V nižších a početnějších třídách se nám představují hrubé pudy bez zákona, které se po uvolnění občanského pořádku zbavují pout a s nezvladatelnou zběsilostí spějí za svým živočišným ukojením. [...] Jeho [tj. „státu z nutnosti“] rozpad obsahuje i jeho ospravedlnění. Místo vzestupu k organickému životu, klesá uvolněná společnost zpět do elementární říše. Civilizovanější třídy nám oproti tomu poskytují ještě nepříjemnější pohled na ochablost a zkázu charakteru, pobuřující o to více, že kultura sama je jejich zdrojem. [...] Osvícenství rozumu, kterým se ne zcela neprávem honosí zjemnělé stavy, má celkem tak nepatrný zušlechťující vliv na smýšlení, že spíše zhoubu ještě upevňuje pravidly.²⁸

Na citovaném stupni analýzy se zdá, že problém je neřešitelný. Nejenže „nižší a početnější třídy“ jsou ve svém jednání poutány bezprostředním ukojováním pudu; ani „civilizovanější třídy“ nebyly „osvícenstvím rozumu“ nijak vychovány k mravnímu jednání. Podle Schillerovy analýzy tedy není možné spoléhat ani na dobrou přirozenost člověka, ani na přístupnost jeho rozumu výchově.

Rozhodující roli v Schillerově postupu hraje to, že výsledek své analýzy neinterpretuje antropologicky, ve smyslu jednou provždy ustálené lidské přirozenosti, ale historicky, jako důsledek dějinného procesu. Vývoj kultury, dovozuje Schiller, rozbil jednotu smyslovosti a ducha, která ještě byla dostupná Řekům.

28 Friedrich SCHILLER, „Listy o estetické výchově“, in: *Výbor z filozofických spisů*, Praha: Svoboda – Libertas 1992, dopis 5, s. 138 (překlad upraven).

29 *Ibid.*, dopis 6, s.

30 *Ibid.*, s. 141.

31 *Ibid.*, s. 146.

32 Oběma výrazům

[V]idíme u
vloh, zatím
lých rostlin
víjí se i člo
kola, které
ství do své

Diferenciace
a činnosti“
k třídní spo
zrušit prostř
pouze lidé z
vychování k
měla podobu
cí i na jejím o
ricky podmín
každá přemě
pokládá lidi.
Právě na
mu nepřisuzu
„poloviny“ člo
nit výchovu li
nout v oblasti

Může však být
by mít příroda
účely ukládá ro
nutným obětov
řoval, musí pře
rozrušený umě

Toto místo je v
přecházejí v rá
omezený úkol,
schopností) zal
stranné výchovy
rody [či přiroze

[V]idíme nejen jednotlivé subjekty, nýbrž celé třídy lidí rozvíjet jen jeden díl jejich vloh, zatímco ostatní jsou sotva naznačeny matnou stopou, jako je tomu u zakrslých rostlin. [...] Věčně připoután jen k jedinému nepatrnému zlomku celku, rozvíjí se i člověk sám jen zlomkovitě; věčně jen ohlušován jednotvárným hlukem kola, které pohání, nerozvíjí harmonii své bytosti, a místo aby vtiskl podobu lidství do své přirozenosti, stává se pouhým otiskem své činnosti, své vědy.²⁹

Diferenciace činností učinila „nezbytným ostřejší ohraničení stavů a činností“;³⁰ řečeno v pojmech společenských věd: dělba práce nutně vede k třídní společnosti. Tu však podle Schillerovy argumentace není možné zrušit prostřednictvím politické revoluce, protože revoluci mohou vykonat pouze lidé zformovaní společností dělby práce, kteří neměli možnost být vychováni k humanitě. Aporie, která na prvním stupni Schillerovy analýzy měla podobu neřešitelného protikladu mezi smyslovostí a rozumem, se vrací i na jejím druhém stupni. Nyní se sice už nejedná o věčný, ale jen o historicky podmíněný rozpor, ten se ale proto nezdá o nic méně bezvýchodný; každá přeměna společnosti na rozumnější a současně humánnější totiž předpokládá lidi, kteří by mohli být vychováni teprve v takovéto společnosti.

Právě na tomto místě uvádí Schiller do své argumentace umění, kterému nepřisuzuje o nic skromnější úkol než znovu sloučit vzájemně odtržené „poloviny“ člověka. Umění má tedy již uvnitř společnosti dělby práce umožnit výchovu lidských vloh v jejich totalitě, kterou je jedinci zabráněno rozvíjet v oblasti jednání.

Může však být člověku určeno, zanedbávat sám sebe kvůli nějakému účelu? Měla by mít příroda díky svým účelům moc připravit nás o dokonalost, kterou svými účely ukládá rozum? Musí být tedy nesprávné, že vzdělávání jednotlivých sil činí nutným obětovat jejich celek; neboť i kdyby zákon přírody k tomu i sebevíc směřoval, musí přece být zůstaveno na nás, abychom tento celek naší přirozenosti, rozrušený uměním, obnovili uměním vyšším.³¹

Toto místo je velmi obtížné, protože samotné pojmy zde nejsou pevné, ale přecházejí v rámci dialektiky myšlení do svého opaku. Účel zprvu znamená omezený úkol, který si klade jedinec; poté teleologii (diferenciaci lidských schopností) založenou v historickém vývoji („přírodě“); a nakonec cíl všestranné výchovy lidí, ukládaný rozumem. Obdobně se to má s pojmem přírody [či přirozenosti],³² který na jedné straně označuje vývojový zákon, na

29 *Ibid.*, dopis 6, s. 140, 142.

30 *Ibid.*, s. 141.

31 *Ibid.*, s. 146.

32 Oběma výrazům objevujícím se v českém překladu citovaného úryvku ze Schillerova textu

druhé straně člověka jako jednotu těla a duše. Konečně i pojem umění se tu uplatňuje ve dvojitým významu, nejdříve ve smyslu techniky a vědy, pak ale v moderním smyslu oblasti vydělené z životní praxe („vyšší umění“). Schillerovou myšlenkou je, že se umění právě proto, že se vzdává jakéhokoliv bezprostředního zasahování do reality, stává způsobilým k tomu, aby znova nastolilo totalitu člověka. Ačkoliv ve své době neviděl žádnou možnost společenského uspořádání, které by dovolilo rozvoj celku schopností každého jednotlivce, Schiller na tento cíl nerezignuje. Nastolení rozumné společnosti ovšem činí závislým na předchozím uskutečnění humanity prostřednictvím umění.

Naším cílem zde není sledovat jednotlivé kroky Schillerova myšlenkového postupu, abychom nahlédli, jak definuje pud hravosti (který ztotožňuje s uměleckou činností) coby syntézu smyslového a formálního pudu, a jak se v rámci spekulativních dějin rodu snaží najít vysvobození z klatby smyslovosti ve zkušenosti krásna. V naší souvislosti je ovšem potřeba podržet ústřední společenskou funkci, kterou Schiller přisuzuje umění právě proto, že je uvolněno ze všech kontextů životní praxe.

Shrňme. *Autonomie umění* je kategorií buržoazní společnosti. Dovoluje popsat dějinně vzniklé uvolnění umění z kontextů životní praxe, tedy skutečnost, že se u příslušníků tříd, které byly aspoň dočasně osvobozeny od tlaku bezprostředního zápolení o přežití, mohla vytvořit forma smyslovosti, jež není poutána účelovou racionalitou. Tato kategorie ale nebyla s to uchopit skutečnost, že se u tohoto uvolnění umění z kontextů životní praxe jedná o *historický proces*, tedy že je *společensky podmíněné*. A přesně v tom tkví nepravda této kategorie, moment pokřivení, který je vlastní každé ideologii (používáme-li tento pojem ve smyslu kritiky ideologie u raného Marxe). Kategorie autonomie neumožňuje uchopit svůj předmět jako historicky vzniklý. Relativní vydělení uměleckého díla z životní praxe, k němuž dochází v buržoazní společnosti, se tak transformuje do (falešné) představy totální nezávislosti uměleckého díla na společnosti. Autonomie je tedy v přísném smyslu slova ideologickou kategorií, která slučuje moment pravdy (vystoupení umění z životní praxe) a moment nepravdy (hypostazování tohoto historicky vzniklého stavu věcí jako „podstaty“ umění).

odpovídá v originále „Natur“ (pozn. překl.).

3. Negace

Z diskuse v
Výklad kateg
rie, které jso
nebyly dosu
neprobíhá z
umění, jindy
rozpory mez
historickou
vývoje jedno
použití, proc

A. Sakrální

kultovní obj
Produkováno
institucional

B. Dvorská

přesně vymez
ce a sebezná
praxe dvorní
věřících. Přes
cipaci umění
označuje dife
sakračnímu u
jako jedinec
ce naproti to
sakrační, ale s

C. Buržoazní

buržoazie p
ně buržoazní
ce a recepce
s životní pra
takových pot
čeny. Nejen p
pohroužení d
životní praxi

33 Kapitulu do
autonomie u
s. 168–175. P

34 Srov. Rainer
MANN (ed.
s. 211–239.

3. Negace autonomie umění v avantgardě³³

Z diskuse v rámci dosavadního bádání můžeme vyvodit následující závěr. Výklad kategorie autonomie má zatím ten nedostatek, že různé podkategorie, které jsou společně zahrnuty v pojmu autonomního uměleckého díla, nebyly dosud přesně vypracovány. Protože vývoj jednotlivých podkategorií neprobíhá zcela souběžně, může se jednou zdát jako autonomní již dvorské umění, jindy se jím jeví být teprve umění buržoazní. Abychom ukázali, jak rozpory mezi rozdílnými interpretacemi vyplývají z povahy věci, navrhneme historickou typologii. Protože nám jde o to zvýraznit fakt nesouběžnosti vývoje jednotlivých kategorií, záměrně ji zredukujeme na tři prvky (účel použití, produkce, recepce).

A. Sakrální umění (příklad: umění vrcholného středověku) slouží jako kulturní objekt. Je plně začleněno do společenské instituce náboženství. Produkováno je řemeslně a kolektivně. Způsob recepce je také kolektivně institucionalizován.³⁴

B. Dvorské umění (příklad: umění na dvoře Ludvíka XIV.) má rovněž přesně vymezený účel použití, je záležitostí reprezentace, slouží oslavě vlády a sebeznázornění dvorní společnosti. Dvorské umění je součástí životní praxe dvorní společnosti, tak jako je sakrální umění součástí životní praxe věřících. Přesto je oddělení od vazby na sakrální praxi prvním krokem k emancipaci umění. (Emancipaci zde používám jako deskriptivní pojem, který označuje diferenciaci umění jako dílčí oblasti společnosti.) Odlišnost oproti sakrálnímu umění je zvláště patrná v oblasti produkce: umělec produkuje jako jedinec a vyvíjí se u něj vědomí jedinečnosti vlastního jednání. Recepce naproti tomu zůstává kolektivní; obsah kolektivní události však již není sakrální, ale společenský.

C. Buržoazní umění plní funkci reprezentace jen do té míry, do jaké buržoazie přejímá hodnotové představy šlechty: toto umění je skutečně buržoazní, když je objektivací sebeporozumění vlastní třídy. Produkce a recepce sebeporozumění artikulovaného uměním již nejsou spojeny s životní praxí. Habermas to nazývá uspokojením reziduálních potřeb, tj. takových potřeb, které jsou z životní praxe buržoazní společnosti vytlačeny. Nejen produkce, ale i recepce nyní probíhá individuálně. Osamělé pohroužení do díla je adekvátním modem vstřebávání výtvorů, které jsou životní praxi měšťana oddáleny, ačkoliv si ještě stále kladou nárok na ni

³³ Kapitulu do češtiny původně přeložila Kateřina Krtilová, srov. Peter BÜRGER, „Negace autonomie umění v avantgardě“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, roč. 1, 2007, č. 1–2, s. 168–175. Pro toto vydání byl překlad upraven (pozn. překl.).

³⁴ Srov. Rainer WARNING, „Ritus, Mythos und geistliches Spiel“, in: Manfred FUHRMANN (ed.), *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, Mnichov: Fink 1971, s. 211–239.

poukazovat. Konečně v estetismu, v němž buržoazní umění dosahuje stadia sebekritiky, padá také tento nárok. Oddělenost od životní praxe, jež od počátku představovala funkci umění v buržoazní společnosti, se nyní stává jeho obsahem.

Nastíněnou typologii lze zachytit následujícím schématem. (Tučně vytištěné vertikální linie značí rozhodující zlom ve vývoji, přerušované linie méně podstatný.)

	sakrální umění	dvorské umění	buržoazní umění
účel použití:	kultovní objekt	objekt sloužící reprezentaci	znázornění buržoazního sebeporozumění
produkce:	řemeslná a kolektivní	individuální	individuální
recepce:	kolektivní (sakrální)	kolektivní (ve společnosti)	individuální

Toto schéma umožňuje rozpoznat nesouběžnost vývoje jednotlivých kategorií. Individuální způsob produkce, který je charakteristický pro buržoazní společnost, vzniká již v rámci mecenášství na dvoře. Dvorské umění ale ještě zůstává součástí životní praxe, ačkoliv reprezentativní funkce, kterou zastává, představuje ve srovnání s kultovní funkcí krok směřující k jeho uvolnění od bezprostředních požadavků na společenské využití. Rovněž recepce dvorského umění zůstává kolektivní, i když se obsah kolektivní události změnil. V oblasti recepce dochází k zásadní změně teprve u buržoazního umění; jedinec je vnímá individuálně. Tento nový typ recepce nalézá odpovídající formu v literárním žánru románu.³⁵ Také v oblasti účelu použití dochází k rozhodujícímu přelomu s buržoazním uměním. Sakrální a dvorské umění jsou, ačkoliv pokaždé jiným způsobem, začleněny do životní praxe recipientů. Jako kultovní, resp. reprezentativní objekty jsou umělecká díla používána k nějakému účelu. Pro buržoazní umění to už ve stejné míře neplatí; znázornění buržoazního sebeporozumění se v buržoazním umění odehrává v okrsku, který se nachází mimo životní praxi. V umění se měšťan, který je ve své životní praxi redukován na určitou dílčí funkci (účelově racionální jednání), zakouší jako „člověk“; může zde rozvíjet bohatství svých vloh, ovšem jen pod podmínkou, že tato oblast zůstane přísně odtržena od životní praxe. Z tohoto hlediska (což schéma neukazuje dost zřetelně) je oddělení umění od životní praxe rozhodujícím rysem autonomie buržoazního umění. Aby-

35 Jak známo, hovořil již Hegel o románu jako o „moderní měšťanské eposeji“, Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Estetika*, sv. 2, Praha: Odeon 1966, s. 285.

chom se vyhnuli nedorozumění, musíme ještě jednou se vši silou zdůraznit, že autonomie v tomto smyslu vyjadřuje status umění v buržoazní společnosti, což ale ještě nic neříká o obsahu díla. Zatímco instituci umění můžeme ke konci osmnáctého století považovat za plně vyvinutou, vývoj obsahů děl podléhá dějinné dynamice, která vrcholí estetismem, v němž se umění stává samo sobě obsahem.

Evropská avantgardní hnutí můžeme definovat jako útok na status umění v buržoazní společnosti. Negován zde není nějaký předchozí projev umění (styl), ale instituce umění oddělená od životní praxe lidí. Když avantgardisté požadují, aby se umění opět stalo praktickým, tento požadavek neznámá, že by měl obsah uměleckých děl získat společenský význam. Daný požadavek se odehrává na jiné rovině, než na rovině obsahů jednotlivých děl; zaměřuje se na způsob fungování umění ve společnosti, který má na působnost děl stejný vliv jako zvláštní obsah (*Gehalt*).

Za dominantní znak umění v buržoazní společnosti považují avantgardisté jeho oddělenost od životní praxe. To mimo jiné umožnila skutečnost, že estetismus učinil dotyčný ustavující moment instituce umění bytostným obsahem děl. Splynutí instituce a obsahu díla bylo z hlediska logiky vývoje podmínkou možnosti avantgardního zpochybnění umění. Avantgardisté tedy usilují o zrušení (*Aufhebung*) umění – o zrušení v Hegelově smyslu slova: umění nemá být jednoduše zničeno, nýbrž převedeno do životní praxe, kde bude – třebaže ve změněné podobě – zachováno. Je důležité si všimnout, že avantgardisté přitom přejímají podstatný moment estetismu. Estetismus udělal z odstupů od životní praxe obsah děl. Životní praxe, ke které se estetismus vztahuje tím, že ji neguje, je životní praxe buržoazní každodennosti, uspořádaná podle účelové racionality. Avantgardisté v žádném případě nezamýšlejí integrovat umění do této životní praxe; naopak, sdílejí odmítnutí světa uspořádaného podle účelové racionality, vyjádřené estetisty. Liší se od nich snahou zorganizovat *novou* životní praxi na bázi umění. Také v tomto ohledu se estetismus ukazuje jako nutný předpoklad avantgardní intence. Jenom takové umění, které se i v obsazích jednotlivých děl zcela oddělilo od (špatné) životní praxe stávající společnosti, může být oním ohniskem, ze kterého lze organizovat novou životní praxi.

Avantgardní intenci můžeme obzvláště dobře vyjádřit pomocí v úvodu nastíněného teoremu Herberta Marcuseho o dvojím charakteru umění v buržoazní společnosti. Protože je umění odděleno od životní praxe, mohou do něj být začleněny všechny potřeby, jejichž uspokojení v každodenní existenci znemožňuje princip konkurence, prostupující všemi oblastmi života. Hodnoty jako lidskost, radost, pravda, solidarita jsou jakoby vytlačeny ze skutečného života a zachovány v umění. Umění má v buržoazní společnosti rozporuplnou roli: navrhuje obraz lepšího řádu, a potud protestuje proti špatnému stávajícímu pořádku. Ale tím, že uskutečňuje obraz lepšího řádu

ve fiktivním zdání (*Schein*), ulevuje stávající společnosti od tlaku sil zaměřených na změnu. Tyto síly ukotvuje v ideální sféře. Když umění působí tímto způsobem, je „afirmativní“ v Marcuseho smyslu slova. Jestliže dvojitý charakter umění v buržoazní společnosti spočívá v tom, že odstup vůči společenským procesům produkce a reprodukce obsahuje jak moment svobody, tak moment nezávaznosti, beznáslednost, pak musíme uznat, že i samotný pokus avantgardistů vrátit umění do životního procesu je do značné míry rozporuplnou snahou. (Relativní) svoboda umění vůči životní praxi je totiž zároveň podmínkou možnosti kritického poznání skutečnosti. Umění, které již není odděleno od životní praxe, ale zcela se v ní rozplývá, přichází se ztrátou odstupů od životní praxe také o schopnost ji kritizovat. V době historických avantgardních hnutí si mohla snaha zrušit odstup mezi uměním a životní praxí ještě neomezeně nárokovat patos historické pokrokovosti. Mezitím se ale v podobě kulturního průmyslu dospělo k falešnému zrušení odstupů mezi uměním a životem, což také umožnilo rozpoznat rozporuplnost avantgardního úsilí.³⁶

Nyní nastíníme, jak se intence zrušení (*Aufhebung*) instituce umění projevuje ve třech oblastech, které jsme výše použili k charakteristice autonomního umění: účel použití, produkce, recepce. Místo o avantgardním díle budeme mluvit o avantgardní manifestaci. Dadaistická událost nemá charakter díla, přesto se jedná o autentickou manifestaci umělecké avantgardy. Tím nechceme naznačit, že avantgardisté nevytvářeli žádná díla a nahradili je prchavými událostmi. Jak uvidíme, avantgardisté sice nezničili kategorii díla, ale zcela ji proměnili.

Z daných tří oblastí je nejobtížnější definovat *účel použití* avantgardní manifestace. V estetismu se oddělenost díla od životní praxe, charakteristická pro status umění v buržoazní společnosti, stává bytostným obsahem uměleckého díla. Tím se umělecké dílo poprvé stává samoučelným v plném smyslu slova. Estetismus manifestuje vyvázání umění z dopadů na společnost. Avantgardní umělci proti tomu nestaví umění, které by zasahovalo do běhu stávající společnosti, nýbrž právě princip zrušení umění v životní praxi. Taková koncepce ale již nedovoluje definovat účel použití. V případě umění, které se začlenilo zpět do životní praxe, nemůžeme na rozdíl od umění estetismu ani poukázat na absenci společenského účelu použití. Když umění a životní praxe tvoří jednotu, když je praxe estetická a umění praktické, pak účel použití umění již nelze vypátrat, a sice proto, že již neplatí oddělení dvou oblastí (umění a životní praxe), které je konstitutivní pro pojem účelu použití.

36 K problému falešného překonání protikladu mezi uměním a životní praxí srov. Jürgen HABERMAS, *Strukturální přeměna veřejnosti. Zkoumání jedné kategorie občanské společnosti*, Praha: Filosofia 2000, § 18, s. 260 n.



Co se ty
bíhá indivi
není chápá
ho. Dokl
kých děl, k
Například
duševní hn
na straně d
raci jako se
založeného
o síle hrd
obnovuje p
ústřední úk
svých neje
nýbrž rad
v roce 1913
dukty (pisc
S podepsán
tím, co uch
danému un
duální auto

37 Srov. Pen
mistickej



Obr. 1 Marcel DUCHAMP,
Fontána (Pisoár), 1917

Co se týče *produkce*, viděli jsme, že u autonomního uměleckého díla probíhá individuálně. Umělec tvoří jako jednotlivec, přičemž jeho individualita není chápána jako výraz něčeho jiného, ale jako cosi radikálně svébytného. Dokládá to pojem génia. Kvazi-technické vědomí udělanosti uměleckých děl, ke kterému dospívá estetismus, protirečí pojmu génia jen zdánlivě. Například Valéry demystifikuje uměleckého génia tím, že jej redukuje na duševní hnací sílu na jedné straně a na disponování uměleckými prostředky na straně druhé. Přestože tak odhaluje pseudoromantické doktríny o inspiraci jako sebeklam tvůrců, v žádném případě tím nepřekonává pojetí umění založeného na jednotlivci jako tvořivém subjektu. Naopak, Valéryho teorém o síle hrdosti (*orgueil*), která spouští a žene kupředu tvůrčí proces, znovu obnovuje přesvědčení o individuální povaze umělecké produkce, hrající ústřední úlohu v umění buržoazní společnosti.³⁷ Avantgarda proti němu ve svých nejextrémnějších manifestacích nestaví kolektiv jako subjekt tvorby, nýbrž radikální negaci kategorie individuální produkce. Když Duchamp v roce 1913 podepisuje a posílá na umělecké výstavy sériově vyráběné produkty (pisoár, sušák na láhve), neguje tím kategorii individuální produkce. S podepsáním libovolného masového produktu se signatura (která je právě tím, co uchovává individuální stránku díla, skutečnost, že vděčí za svůj vznik danému umělci) stává symbolem výsměchu jakýmkoliv nárokům na individuální autorství. Duchampova provokace nejen demaskuje trh s uměním,

³⁷ Srov. Peter BÜRGER, „Funktion und Bedeutung des *orgueil* bei Paul Valéry“, in: *Romanistisches Jahrbuch*, roč. 16, 1965, s. 149–168.

na kterém signatura znamená víc než kvalita podepsaného díla, jako problematickou instituci, ale také radikálně zpochybňuje samotný princip umění v buržoazní společnosti, podle něž se jedinec pokládá za tvůrce uměleckého díla. Duchampovy readymady nejsou umělecká díla, ale manifestace. Smysl Duchampových provokací nelze vyčíst z totality formy a obsahu jednotlivých předmětů, které podepsal, ale jedinečně z protikladu mezi sériově vyrobeným objektem na jedné straně a signaturou a uměleckou výstavou na straně druhé. Je nabíledni, že tento typ provokace nelze opakovat libovolně často. Provokace závisí na tom, proti čemu je namířena; zde je to představa, že jednotlivec je subjektem umělecké tvorby. Jakmile byl podepsaný sušák na láhve jednou akceptován jako předmět hodný zařazení do muzea, vyzní provokace do prázdna; obrací se ve svůj opak. Když dnes umělec podepíše a vystaví rouru od kamen, v žádném případě tím už nedeneduncuje trh s uměním, ale začleňuje se do něj; není představu individuálního tvůrce, ale potvrzuje ji. Důvod budeme muset hledat ve ztroskotání avantgardní intence zrušit umění. Protože mezitím začalo být možné vnímat protest historické avantgardy proti instituci umění *jako umění*, upadá protestní gesto neoavantgardy do neautentičnosti. Její nárok na to, aby byla považována za protest, již není udržitelný, protože se ukázalo, že jej nemůže naplnit. Odtud pochází dojem uměleckého průmyslu, kterým neoavantgardní díla nezdědka působí.³⁸

Avantgarda neguje nejen kategorii individuální produkce, ale také kategorii individuální *recepce*. Reakce publika rozohněného provokací dadaistické události, které sahaly od křiku až k fyzickému napadení, mají rozhodně kolektivní povahu. Stále to ovšem jsou pouze reakce, odpovědi na předcházející provokaci. Producent a recipient zůstávají zřetelně odděleni bez ohledu na to, jak aktivním se stává publikum. Zrušení protikladu mezi producenty a recipienty je v souladu s logikou avantgardní intence zrušit umění jako oblast oddělenou od životní praxe. Ne náhodou mají jak Tzarovy instrukce k vytvoření dadaistické básně, tak Bretonův návod k napsání automatického textu povahu receptu.³⁹ Jednak zde máme polemiku s individuálním autorstvím umělce, vedle toho ale musíme brát recept zcela doslova jako poukaz na možnou aktivitu recipienta. Také automatické texty je třeba číst v tomto smyslu jako návod k vlastní produkci. Tuto produkci bychom pak ovšem neměli považovat za uměleckou produkci, ale za součást osvobozující životní praxe. To je význam Bretonova požadavku, abychom „praktikovali poe-

38 Příklady neoavantgardních děl z oblasti výtvarného umění najdeme v Götz ADRIANI (ed.), *Sammlung Cremer. Europäische Avantgarde 1950–1970* (kat. výst.), Tübingen: Kunsthalle Tübingen 1973. K problému neoavantgardy srov. též kap. IV, 1, s. 113–117.

39 Tristan TZARA, „Jak udělat dadaistickou básně“, in: *Daroval jsem svou duši bílému kameni*, Praha: Concordia 2007, s. 52; André BRETON, „Manifest surrealismu“, in: *Manifesty surrealismu*, Praha: Herrmann & synové 2005, s. 44 n.

zii“ (*pratiquer la poésie*). V tomto požadavku nejen splývají v jedno producent a recipient, ale samotné tyto pojmy ztrácejí smysl. Již neexistují producenti ani recipienti, ale jen někdo, kdo používá poezii jako nástroj ke zvládnutí života. Zároveň zde vychází najevo nebezpečí, kterému surrealismus aspoň částečně podlehl – nebezpečí solipsismu, stažení se zpět k problémům jednotlivého subjektu. Breton sám viděl toto nebezpečí a naznačil různá východiska. Jedním z nich je oslava spontaneity milostného vztahu. Musíme se ptát, zda také přísná disciplína ve skupině nebyla pokusem zažehnat nebezpečí solipsismu, které se v surrealismu ukrývalo.⁴⁰

V souhrnu můžeme konstatovat, že historická avantgardní hnutí negují bytostná určení autonomního umění: oddělenost umění od životní praxe, individuální produkci a od ní odloučenou individuální recepci. Intencí avantgardy je zrušení autonomního umění ve smyslu převedení umění do životní praxe. K tomu nedošlo, a v rámci buržoazní společnosti také dost dobře nemůže dojít, nanejvýš v podobě falešného zrušení autonomního umění.⁴¹ Zábavná literatura a zbožní estetika dokládají skutečnost takového falešného zrušení. Literatura, která se v první řadě zaměřuje na to, aby vnutila čtenáři určité konzumní chování, je vskutku praktická; ovšem ne v tom smyslu, o který šlo avantgardistům. Literatura zde není nástrojem emancipace, ale podrobení.⁴² Podobně je tomu v případě zbožní estetiky, která zachází s formou jako s pouhým podnětem, jenž má přimět zákazníka ke koupi nepotřebného zboží. I zde nachází umění praktické uplatnění, ale jakožto nástroj podmanění.⁴³ Tento stručný poukaz má předvést, že teorie

40 Ke koncepci surrealistické skupiny a kolektivní zkušenosti, o níž surrealisté usilovali a již částečně také uskutečnili, srov. Elisabeth LENK, *Der springende Narziß. André Bretons poetischer Materialismus*, Mnichov: Rogner & Bernhard 1971, s. 57 nn, s. 73 n.

41 Je třeba ještě prozkoumat, do jaké míry změněné společenské podmínky po Říjnové revoluci umožnily ruským avantgardistům realizovat intenci přenést umění zpět do životní praxe. Jak B. Arvatov, tak S. Tretjakov jednoznačně definují umění inverzně vůči pojmu umění, který se vyvinul v buržoazní společnosti, jako společensky prospěšnou činnost. „Radost z proměny surového materiálu v určitou společensky užitečnou formu, spojená s dovedností a intenzivním hledáním účelné formy – to je to, co by mělo vyjadřovat heslo ‚umění pro všechny‘.“ (Sergej TRETJAKOV, „Die Kunst in der Revolution und die Revolution in der Kunst“, in: *Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Porträts*, ed. Heiner Boehncke, Reinbek: Rowohlt Taschenbuch 1972, s. 13.) „Na základě techniky, kterou sdílí se všemi ostatními oblastmi života, se umělec nechá prodchnout myšlenkou účelnosti, při zpracování materiálu se nebude řídit subjektivními nároky vkusu, nýbrž objektivními úkoly produkce.“ (ARVATOV, „Kunst im System“, s. 15.) Kromě toho je také potřeba na bázi teorie avantgardy za pomoci konkrétních výzkumů zpracovat problém, nakolik (a s jakými důsledky pro umělecké subjekty) má instituce umění v socialistických zemích jinou společenskou pozici než ve společnosti buržoazní.

42 Srov. Christa BÜRGER, *Textanalyse als Ideologiekritik. Zur Rezeption zeitgenössischer Unterhaltungsliteratur*, Frankfurt n. M.: Fischer Athenäum Taschenbücher 1973.

43 Srov. Wolfgang Fritz HAUG, *Kritik der Warenästhetik*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1971.

avantgardy umožňuje uchopit také zábavnou literaturu a zboží estetiky, a to jako formy falešného zrušení instituce umění. V pozdně kapitalistické společnosti se intence historických avantgardních hnutí uskutečnily s opačným znaménkem. S přihlédnutím ke zkušenosti falešného zrušení autonomie se budeme muset ptát, zda je zrušení statusu autonomie vůbec žádoucí; jestli to není naopak odstup umění od životní praxe, co teprve zaručuje svobodné pole, v jehož rámci se stávají myslitelnými alternativy ke stávající skutečnosti.

IV. A umě

1. K probl

Použit ve vz
neproblema
kterou vyvol
klady. „Rozp
rys moderny
ny, nebo dok
musíme dát z
má vzdát poj
estetice jako
v krizi: kateg
ná díla, která
hádankovitě
ném smyslu
smyslu organ
a právě *tento*
tedy rozlišov

- 1 Rüdiger BU
losophie, 197
- 2 Jak známo,
soudu. V tak
zahrnul také
- 3 Theodor W.
Videň: Ullst

IV. Avantgardní umělecké dílo

1. K problematice kategorie díla

Použití ve vztahu k produktům avantgardy pojem uměleckého díla není neproblematické. Je možné namítnout, že se tak zakrývá krize pojmu díla, kterou vyvolala avantgardní hnutí, a výklad se tudíž opírá o chybné předpoklady. „Rozpad tradiční jednoty díla lze čistě formálně doložit jako společný rys moderny. Soudržnost a samostatnost díla byly vědomě zpochybňovány, nebo dokonce systematicky narušovány.“¹ Tomuto Bubnerovu postřehu musíme dát za pravdu; je ovšem otázka, zda z něj vyplývá, že se dnes estetika má vzdát pojmu díla. Bubner takto totiž zdůvodňuje svůj návrat ke Kantově estetice jako jediné aktuální.² Nejdříve se musíme zeptat, *co* se vlastně ocitá v krizi: kategorie díla, nebo jedna historická podoba této kategorie? „Jediná díla, která se dnes počítají, jsou ta, která už nejsou díly.“³ Adorno v této hádankovité větě používá pojem díla dvojím způsobem: jednou ve všeobecném smyslu (v němž má i moderní umění ještě charakter díla), podruhé ve smyslu organického uměleckého díla (Adorno mluví o „završeném díle“), a právě *tento* omezený pojem díla avantgarda ve skutečnosti ničí. Musíme tedy rozlišovat mezi povšechným významem pojmu díla a jeho rozdílnými

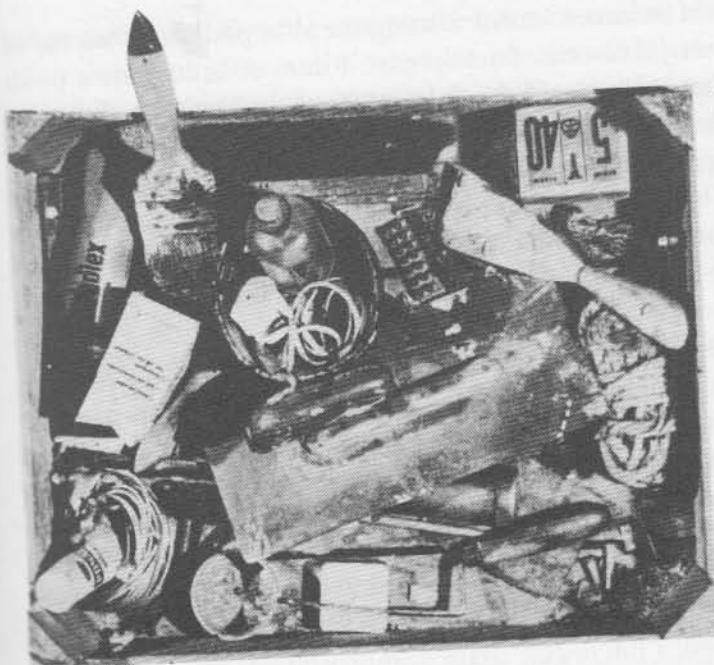
- 1 Rüdiger BUBNER, „Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik“, *Neue Hefte für Philosophie*, 1973, č. 5, s. 49.
- 2 Jak známo, východiskem Kantovy estetiky není definice uměleckého díla, ale estetického soudu. V takové teorii ale nehraje kategorie díla ústřední roli; naopak, Kant do svých úvah zahrnul také přírodní krásno, které nemá charakter díla (není vytvořeno člověkem).
- 3 Theodor W. ADORNO, *Philosophie der neuen Musik*, 2. vyd., Frankfurt n. M. – Berlín – Vídeň: Ullstein 1972 s. 33.

historickými projevy. V povšechném významu definujeme umělecké dílo jako jednotu obecného a zvláštního. Tato jednotu, bez níž něco takového jako umělecké dílo nelze myslet, se ale v různých epochách vývoje umění naplňovala velmi různě. V organickém (symbolickém) uměleckém díle se jednotu obecného a zvláštního klade bezprostředně, v díle neorganickém (alegorickém), a sem patří také avantgardní díla, je naproti tomu zprostředkována. Moment jednoty se zde takřka nekonečně vzdaluje; v extrémním případě jej vlastně vytváří až recipient. Adorno oprávněně zdůrazňuje: „Dokonce i tam, kde umění [...] záleží až extrémně v tom, co je nesoudržné a disonantní, jsou pro ně jeho momenty zároveň momenty jednoty; bez ní by se ani nemohly stát disonantními.“⁴ Avantgardní dílo nepopírá jednotu vůbec (byť dadaisté o něco takového usilovali), ale jeden určitý typ jednoty: vztah části a celku, který charakterizuje organické umělecké dílo.

Teoretici, kteří pokládají kategorii díla za definitivně vyprázdněnou, by mohli čelit tomuto argumentu poukazem na to, že historická avantgardní hnutí rozvíjela formy aktivity, které už není možné adekvátně zachytit pomocí kategorie díla: například dadaistické události, jež si otevřeně kladly za cíl provokaci publika. V těchto událostech však jde o mnohem víc, než o likvidaci kategorie díla – jde tu o likvidaci umění jako činnosti vytržené z životní praxe. Je přitom potřeba zdůraznit, že se avantgardní hnutí i ve svých nejextrémnějších manifestacích negativně vztahovala ke kategorii díla. Například Duchampovy readymady dávají smysl jenom ve vztahu ke kategorii uměleckého díla. Když Duchamp podepisuje a posílá na umělecké výstavy sériově vyráběné, libovolné předměty, tato provokace umění předpokládá určitý pojem toho, co je to umění. Skutečnost, že Duchamp readymady podepisuje, jasně odkazuje na kategorii díla. Signatura, která prokazuje, že se jedná o jedinečné a neopakovatelné dílo, je zde přidělena právě sériovému produktu. Tím je provokativně zpochybněna představa podstaty umění coby individuální tvorby jedinečných děl, jak se vyvinula od renesance; samotný akt provokace nahrazuje dílo. Nestává se ale pak kategorie díla bezpředmětnou? Duchampova provokace míří proti společenské instituci umění jako takové; terčem útoku je také umělecké dílo, nakolik patří k této instituci. Je však historickým faktem, že se i po avantgardních hnutích nadále produkují umělecká díla, že se společenská instituce umění ukázala být vůči avantgardnímu útoku rezistentní.

Současná estetika nesmí opominout hluboké změny, které způsobila avantgardní hnutí ve sféře umění, ale stejně tak nemůže obejít fakt, že umění dávno vstoupilo do své postavantgardní fáze. Tuto fázi můžeme charakterizovat tím, že došlo k restauraci kategorie díla a že se postupy, které avantgarda vymyslela s anti-uměleckým záměrem, začaly využívat k umělec-

4 *Idem, Estetická teorie*, Praha: Panglos 1997, s. 207 (překlad upraven).



Obr. 2 Daniel SPOERRI, *Kdo ví, kde je nahoře a kde dole?*, 1964

kým účelům. Neměli bychom to posuzovat jako „zradu“ cílů avantgardních hnutí (zrušení společenské instituce umění, sjednocení umění a života), ale jako výsledek určitého historického procesu. Dotyčný proces se dá obecně popsat následujícím způsobem: poté, co útok historických avantgardních hnutí na instituci umění ztroskotál – umění nebylo převedeno do životní praxe –, instituce umění nadále přetrvává coby oddělená od životní praxe. Útok ale umožnil rozpoznat umění jako instituci, a zároveň odhalit princip této instituce: (relativní) bezfunkčnost umění v buržoazní společnosti. Veškeré umění, které vzniká v buržoazní společnosti po historických avantgardních hnutích, se musí s tímto faktem vyrovnat; buď se spokojí se svým autonomním statusem, nebo bude podnikat akce, které mají tento status narušit; nemůže ale – aniž by dalo v sázku pravdivostní nárok umění – jednoduše popírat status autonomie a připisovat si možnost bezprostředního působení. Co se týče kategorie díla, nejenže byla po ztroskotání avantgardní intence vrátit umění zpět do životní praxe znovu nastolena, ale dokonce se rozšířila. *Objet trouvé*, tedy předmět, který vůbec není výsledkem individuálního tvůrčího procesu, ale náhodným nálezem, v němž se materializovala avantgardní intence spojit umění a životní praxi, je dnes uznán jako *umělecké dílo*. Tím *objet trouvé* ztrácí svou povahu anti-umění a stává se jedním z autonomních děl v muzeu.⁵

5 Srov. výstavu *Metamorphose des Dinges. Kunst und Antikunst 1910–1970*, Brusel: Palais des Beaux Arts – Berlín: Nationalgalerie 1971.

Znovunastolení instituce umění a kategorie díla poukazuje na to, že avantgarda je dnes již historií. Pochopitelně i dnes se setkáváme s pokusy pokračovat v tradici avantgardních hnutí (to, že můžeme napsat tento pojem na papír, aniž by nás udeřil do očí jako oxymóron, ještě jednou ukazuje, že se avantgarda stala historií); jenže tyto pokusy jako například happeningy – mohli bychom je nazvat neoavantgardními – již nejsou schopny dosáhnout protestní hodnoty dadaistických událostí, třebaže mohou být lépe naplánovány a provedeny.⁶ Dá se to vysvětlit faktem, že prostředky působení, které zavedli avantgardisté, mezitím přišly o značnou část svého šokujícího účinku. Rozhodující roli ale nejspíš hraje skutečnost, že ke zrušení umění, o které usilovali avantgardisté, k jeho návratu zpět do životní praxe *de facto* nedošlo. Obnovení avantgardních intencí s použitím avantgardistických prostředků nemůže v proměněném kontextu mít ani tu omezenou působnost, jaké docílily historické avantgardy. Jestliže prostředky, jejichž pomocí avantgardisté chtěli dosáhnout zrušení umění, mezitím získaly status uměleckého díla, není již legitimní spojovat s nimi požadavek na obrodu životní praxe. Přesněji řečeno: neoavantgarda institucionalizuje *avantgardu jako umění*, a tím neguje pravé avantgardní intence. To platí bez ohledu na povědomí, jež mají sami umělci o své činnosti a jež klidně může být zcela avantgardistické.⁷ Společenská působnost děl není určena vědomím, jež umělci spojují se svým jednáním, nýbrž statusem jejich produktů. Neoavantgardní umění je autonomním uměním v plném smyslu slova, což znamená, že neguje avantgardní intenci vrátit umění zpět do životní praxe. Také pokusy o zrušení umění se stávají uměleckými počiny, které bez ohledu na úmysly svých producentů získávají charakter díla.

Hovořit o restauraci kategorie díla po ztroskotání historických avantgardních hnutí není neproblematické. Mohl by vzniknout dojem, že avantgardní hnutí nijak významně neovlivnila další vývoj umění v buržoazní společnosti. Opak je pravdou. Zatímco politické intence avantgardních hnutí

6 Srov. Martin DAMUS, *Funktionen der bildenden Kunst im Spätkapitalismus. Untersucht anhand der „avantgardistischen“ Kunst der sechziger Jahre*, Frankfurt n. M.: Fischer 1973. Autor se snaží vyložit afirmativní funkci neoavantgardního umění. Příklad: „Pop art [...], který se zdá být volbou svých objektů, volbou barev a způsobem provedení niterněji spojen s životem amerického velkoměsta než jakékoliv umění předtím, dělá na výstavě takřka jako reklamu na komiksy, filmové hvězdy, elektrická křesla, koupelny, auta a bouračky, náčiní a potraviny všeho druhu, dělá reklamu na reklamu“ (s. 76 nn). Damus ale nedisponuje pojmem historických avantgardních hnutí, a proto má sklon přehlížet divergenci mezi dadaismem a surrealismem na jedné straně a neoavantgardním uměním šedesátých let na straně druhé.

7 Příklad: s výslovným odkazem na Bretonův požadavek, že se poezie má praktikovat, shrnuje Gisela Dischner intence konkrétní poezie následovně: „Konkrétní umělecké dílo však usiluje o tento utopický stav – o to, aby bylo zrušeno v konkrétní realitě.“ (Gisela DISCHNER, „Konkrete Kunst und Gesellschaft“, *Konkrete Poesie. Text + Kritik*, leden 1970, č. 25, s. 41.)

(přeorganizaci jejich dopadů způsobila reorganizaci uměleckého života v jednotlivých kapitolách)

2. Novost

Adornova kritika si klade nárok na umění minulosti se proto na

8 Význam, má být bezvýznamný s jednoznačnou orientací – teprve v *der modernität* 2. vyd., realistech potvrzuje domnívat se o vytváření amorfních uměleckých kvalitativně sotva vdele počínaje ba konstatací cílem je společno o tezi o s tím Friedric není slovo ani to, že stal znám zahrnuje niku pře a básník postuluje když se gard neb Ti se vzh bouda b určité (n mu dnes

(přeorganizování životní praxe prostřednictvím umění) zůstaly nenaplněny, jejich dopad na sféru umění sotva lze přecenit. Zde avantgarda skutečně způsobila revoluci, především tím, že zničila tradiční pojem organického uměleckého díla a nahradila jej odlišným pojetím, které vyložíme v následujících kapitolách.⁸

2. Novost

Adornova *Estetická teorie* není zamýšlena jako teorie avantgardy, nýbrž si klade nárok na větší obecnost; Adorno ovšem vychází z poznatku, že umění minulosti můžeme pochopit jen ve světle moderního umění. Zdá se proto nasnadě prozkoumat, jestli se nám kategorie, jež Adorno používá

- 8 Význam, který zde přisuzujeme avantgardním hnutím, není v odborné literatuře přijímán bezvýhradně. H. Friedrich se ve svém díle *Die Struktur der modernen Lyrik*, psaném s jednoznačným nárokem poskytnout teorii moderní poezie, vůbec nezabývá dadaismem – teprve v druhém, rozšířeném vydání si můžeme v časové tabulce, sloužící chronologické orientaci, přečíst: „1916 v Curychu založen dadaismus“ (Hugo FRIEDRICH, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, 2. vyd., Hamburk: Rowohlt 1968, s. 288). O surrealismu se zde dočteme toto: „Na surrealismu může zaujmout pouze jejich program, který s pomocí polovědecké výzbroje potvrzuje poetické postupy, jež se objevily už u RIMBAUDA. Přesvědčení, že chaos nevědomí umožňuje člověku bezmezně rozšiřovat svou zkušenost; přesvědčení, že pokud jde o vytváření ‚nadreality‘, pomatenec je neméně ‚geniální‘ než básník; pojetí básnictví jako amorfního diktátu nevědomí: to je několik bodů tohoto programu. Zvracení – ještě navíc uměle vyvolané – se zde zaměřuje za tvorbu. Žádná poezie na úrovni z toho nevzešla. Kvalitnější básníci, kteří se někdy počítají mezi surrealisty, jako ARAGON nebo ÉLUARD, sotva vděčí za svou lyriku onomu programu, ale spíše všeobecné stylové nutnosti, která počínaje RIMBAUDEM učinila poezii řečí alogického.“ (*Ibid.*, s. 192 n.) Nejprve je potřeba konstatovat, že přítomná práce je psána z jiné perspektivy, než je ta Friedrichova. Mým cílem je pochopit podstatné historické mezníky ve vývoji fenoménu umění v buržoazní společnosti, zatímco Friedrichovi jde o „poezii na úrovni“. Důležitější je ale něco jiného: o tezi o strukturální jednotě poezie od Baudelaira po Benna není možné diskutovat s využitím Friedrichova pojmu struktury, protože sám tento pojem je problematický. Problémem není slovo struktura (na citovaném místě například mluví Friedrich o „stylové nutnosti“), ani to, že se Friedrichovo použití tohoto pojmu liší od strukturalismu, který se v Německu stal známým až později, nýbrž badatelský postup. Pro ten je charakteristické, že Friedrich zahrnuje pod pojem struktury zcela heterogenní jevy: básnické metody (například techniku překrývání [*Einblendungstechnik*]), obsahy výpovědi (například osamělost a úzkost) a básnickovy poetologické poučky (například magii jazyka). Pomocí pojmu struktury se postulují jednoty těchto rozdílných oblastí. O struktuře ale můžeme mluvit pouze tehdy, když se sdružují kategorie stejného řádu. Zůstává otázkou, zda umělecké postupy avantgard nebyly plně rozvinuty již u Rimbauda. Tato otázka se týká problému „předchůdců“. Tí se vzhledem k narativní struktuře historického líčení objevují vždy až *post festum*. Rimbauda bylo možné rozpoznat jako „předchůdce“ avantgard teprve poté, co se prosadily určité (ne všechny) postupy, které používal. Jinými slovy: Rimbaud získal význam, který mu dnes právem přisuzujeme, teprve v důsledku avantgardních hnutí.

v důležitých pasážích věnovaných moderně,⁹ nebudou hodit k pochopení avantgardního uměleckého díla.¹⁰

V jádru Adornovy teorie moderního umění leží kategorie novosti. Adorno pochopitelně očekával možné námitky proti užití této kategorie a snažil se je předem vyvrátit:

V nějaké podstatně netraditionalistické [tj. buržoazní] společnosti je estetická tradice a priori pochybná. Autorita novosti je autoritou toho, co je historicky nevyhnutelné.¹¹

[Pojem moderny] neneguje však, jako kdysi sloh, předchozí umělecké vlivy, ale tradici jako takovou; potud teprve ratifikuje buržoazní princip v umění. Jeho abstraktnost je spjata s charakterem umění jako zboží.¹²

Adorno odlišuje novost jako kategorii moderního umění od obnovy témat, motivů a uměleckých metod, které formovaly vývoj umění už před nástupem moderny. Činí tak, protože se domnívá, že tato kategorie je ukotvena v nepřátelství vůči tradici, jímž se vyznačuje buržoazně-kapitalistická společnost. Co tím máme rozumět, vysvětluje Adorno jinde:

Buržoazní společnost podléhá univerzálnímu zákonu směny, kalkulací ‚stejného za stejné‘, které rostou a nenechávají vůbec žádný zůstatek. Směna je svou podstatou cosi nečasového, jako *ratio* samo [...]. To ale neznamená nic menšího než likvidaci paměti, času a vzpomínky [...] jako jakéhosi iracionálního zbytku.¹³

Napřed se pokusíme ozřejmit Adornovy myšlenky pomocí příkladů. Novost jako estetická kategorie existovala dlouho před modernou, a to i jako program. Dvorní minesengr vystupuje s nárokem zpívat „novou píseň“; autoři francouzské tragikomedie prohlašují, že vycházejí vstříc potřebě novoty (*nouveauté*) ze strany publika.¹⁴ V obou případech se jedná o něco jině-

9 ADORNO, *Estetická teorie*, s. 28–50.

10 Modernou rozumí Adorno umění po Baudelairovi. Tento pojem tedy zahrnuje tvorbu připravující nástup avantgardních hnutí, tato hnutí samotná a neoavantgardu. Zatímco já se snažím pojímat historická avantgardní hnutí jako dějinně ohraničený fenomén, vychází Adorno z jednoty moderního umění jako jediného legitimního umění dneška. H. R. Jauß na základě dějin pojmu „moderny“ a jeho antipodů načrtává dějiny zakoušení epochálního zlomu od pozdní antiky až po Baudelaira: Hans Robert JAUSS, „Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität“, in: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1970, s. 11–66.

11 ADORNO, *Estetická teorie*, s. 35.

12 *Ibid.*

13 Theodor W. ADORNO, „Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit“, in: *Erziehung zur Müdigkeit. Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker 1959–1969*, ed. Gerd Kadelbach, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1970, s. 13.

14 K roli *nouveauté* v tragikomedii srov. Peter BÜRGER, *Die frühen Komödien Pierre Corneille*

ho, než je nárok na novost, který si klade moderní umění. U „nové písně“ dvorského básníka je předem dána nejen tematika (láska [*Minne*]), ale také bohatství jednotlivých motivů; novost zde znamená variaci v rámci velmi úzkých, pevně stanovených hranic žánru. Francouzská tragikomedie sice nemá pevně stanovenou tematiku, charakteristickým znakem žánru se zde ale stává schéma zápletky, náhlá změna děje (například vychází najevo, že někdo, kdo byl považován za mrtvého, je mrtvý jen zdánlivě). Tragikomedie, která se blíží tomu, čemu se bude později říkat zábavná literatura, na úrovni strukturního schématu žánru předem odpovídá na touhu publika po efektech blízkých šoku (*surprise*); novost je kalkulována a uplatňována jako efekt. Nakonec bychom měli zmínit ještě třetí typ novosti, který, jak známo, chtěli ruští formalisté povýšit na vývojový zákon literatury: obnova literárních metod v rámci dané literární řady. „Zautomatizovanou“ metodu, tedy takovou, která již není vnímána jako forma a která právě proto také již neposkytuje nový pohled na skutečnost, nahrazuje nová metoda, která má tuto schopnost, dokud se sama nestane „automatickou“ a nebude muset být nahrazena.¹⁵

Ve všech třech případech se to, co se označuje pojmem novost, v základu liší od způsobu, jak tento pojem chápal Adorno, když ho použil k charakteristice moderny. Tady se totiž nejedná ani o variaci v rámci úzkých hranic žánru (příklad: „nová píseň“), ani o žánrové schéma zaručující efekty překvapení (příklad: tragikomedie), ani o obnovu metod v rámci literární řady; nejde tu o další rozvinutí tradice, ale o přetržení vazby s tradicí. Moderní kategorie novosti se od ranějších, zcela legitimních užití téže kategorie liší radikální rozchodem s tím, co až doteď platilo. Negují se nejen dosud platné umělecké metody a stylové principy, ale veškerá tradice umění.

Přesně v tomto bodě musíme Adornovo užití kategorie novosti podrobit kritice. Adorno totiž má sklon dělat z dějinně jedinečného rozchodu s tradicí, který představovala historická avantgardní hnutí, obecný vývojový princip moderního umění: „Akcelerace střídání estetických programů a směrů, které se filistr pošklebuje jako módnímu nešvaru, vychází z neustále vzrůstajícího nutkání k odmítání, které jako první zaznamenal Valéry.“¹⁶ I Adorno pochopitelně ví, že novost je značkou, pod kterou se kupujícímu nabízí stále stejné konzumní zboží.¹⁷ Jeho argumentace se stává problematickou tehdy, když prohlašuje, že umění „apropriuje“ značku konzumního zboží.

und das französische Theater um 1630. Eine wirkungsästhetische Analyse, Frankfurt n. M.: Athenäum 1971, s. 48–56.

15 Jurij TYNJANOV, *Die literarischen Kunstmittel und die Evolution in der Literatur*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1967, s. 7–60, zde zvl. s. 21.

16 Theodor W. ADORNO, „Thesen über Tradition“, in: *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1967, s. 33.

17 ADORNO, *Estetická teorie*, s. 36.



Obr. 3 Andy WARHOLL,
Sto plechavek Campbellovy polívky,
1962

„Umění může přesáhnout trh, který je vůči němu heteronomní, jen tím, že jeho imagerie vnese do své autonomie. Moderní umění se stává uměním prostřednictvím mimésis toho, co ztuhlo a odcizilo se [...].“¹⁸ Nejpozději tady se Adornovi vrací to, že se kategorii novosti nepokusil přesně historizovat. Kvůli tomuto opomenutí jí musí přímo odvodit ze zboží společnosti. Pro Adorna je kategorie novosti v umění nutným zdvojením toho, co ovládá zboží společnost. Vzhledem k tomu, že tato společnost může přetrvávat, pouze pokud se produkované zboží také prodává, je nutné ustavičně vábit kupující kouzlem novosti produktu. Adorno se domnívá, že si tento tlak podmaňuje také umění, a chce prostřednictvím dialektického převrácení rozpoznat odpor proti zákonu ovládajícímu společnost právě v podlehnutí tomuto zákonu. Tady ale musíme mít na zřeteli, že novost není ve zboží společnosti kategorií substance, ale zdání. Necharakterizuje podstatu zboží, ale naopak zdání, které mu bylo uměle vtisněno (to, co je na zboží nové, je jeho obal). Jestliže se umění přizpůsobuje těmto nejpovrchnějším projevům

18 *Ibid.* (Překlad upraven.)

zbožní
bením v
jakoito
do umě
myšlení
tam, kde
na inova
narývá
hož: rol
proti zbo
garda, k
zbovený
byli vůči
„mimésis
ukazován
juje nadě
že si Ado
následují
z každé
zem bez r
Tady s
historický
vat, kdyby
Protože vš
vedl ke z
stavu věcí
rická av
mem zobr

19 *Ibid.*, s.
20 *Změna*
zení, k
tažena v
FRANCO
v malíř
ká cenzi
věkém o
tyto ma
geometri
sance se
Tento sys
po dobu
zanna ne
se drželi
ni platno

zbožní společnosti, je obtížné nahlédnout, jak se jí má právě tímto přizpůsobením vzepřít. Odpor, o kterém se Adorno domníval, že jej odhalil v umění jakožto podléhajícím tlaku inovace, zde stěží najdeme; zůstává něčím, co do umění dosazuje kritický subjekt, který je schopen mocí dialektického myšlení postřehnout pozitivitu v negativním. Proti tomu lze namítnout, že tam, kde se umění skutečně podřizuje vnucenému zboží společnosti tlaku na inovaci, se dá už jen stěží odlišit od módy. Dosažení stavu, který Adorno nazývá „mimésis toho, co ztuhlo a odcizilo se“, bychom mohli najít u Warhola: zobrazení stovky plechovek Campbellovy polévky obsahuje odpor proti zboží společnosti pouze pro ty, kdo ho tam chtějí vidět. Neoavantgarda, která znovu inscenuje avantgardní rozchod s tradicí, se stává smyslu zbaveným gestem, do nějž lze dosadit jakýkoli možný smysl. Abychom však byli vůči Adornově pozici spravedliví, musíme poznamenat, že nepojímá „mimésis toho, co ztuhlo“ jednoduše jako podřízení danému, ale jako jeho ukazování; přitom právě s nápodobou, která není zkomolena pojmem, spojuje naději, že nám dovolí poznat něco, co by jinak zůstalo nepoznané. To, že si Adorno uvědomoval aporii, do níž se tak umění dostává, dosvědčuje následující věta: „Na obecné rovině nelze posoudit, zda někdo, kdo činí z každého výrazu *tabula rasa*, je tlapačem zvěčněného vědomí nebo výrazem bez řeči, bez výrazu, jenž toto vědomí denuncuje.“¹⁹

Tady se ukazují hranice použitelnosti kategorie novosti pro uchopení historických avantgardních hnutí. Kategorii novosti bychom mohli aplikovat, kdyby nám šlo o to pochopit změnu uměleckých prostředků zobrazení. Protože však historická avantgardní hnutí způsobila rozchod s tradicí, který vedl ke změně systému zobrazení,²⁰ tato kategorie není vhodná k popisu stavu věci. Zdá se být vhodná o to méně, když vezmeme v úvahu, že historická avantgardní hnutí neusilovala pouze o rozchod s tradovaným systémem zobrazení, ale o zrušení samotné instituce umění. Jistě se zde jedná

19 *Ibid.*, s. 157.

20 Změna systému zobrazení je na rozdíl od průběžné změny konkrétního prostředku zobrazení, která určuje vývoj umění, rozhodující historickou událostí (dokonce i když je roztažena v dlouhém časovém úseku). Takovou změnu systému zobrazení zkoumal Pierre FRANCASTEL v *Etudes de sociologie de l'art*, Paříž: Gallimard 1970. Podle Francastela se v malířství během patnáctého století vytvořil systém zobrazení, pro který je charakteristická centrální perspektiva a jednotné uspořádání obrazového prostoru. Zatímco na středověkém obraze poukazovaly rozdíly velikosti postav na jejich odlišný význam, od renesance tyto rozdíly udávají umístění postav v prostoru představovaném ve shodě s euklidovskou geometrií. Jestliže středověký obraz slučuje více scén, aby mohl vyprávět příběh, od renesance se obrazový prostor chápe jako jednotný, určený ke znázornění pouze jedné události. Tento systém zobrazení, který jsem zde popsal pouze schematicky, vládl západnímu umění po dobu pěti set let. Na počátku dvacátého století ztrácí svou závaznou platnost. Již u Cézanna nemá centrální perspektiva ten význam, jaký jí ještě přisuzovali impresionisté, kteří se drželi centrální perspektivy navzdory své snaze o rozvolnění forem. Tím byla univerzální platnost tradičního systému zobrazení zrušena.

o cosi „nového“; jenže tato „novost“ se kvalitativně odlišuje jak od změny uměleckých metod, tak od změny systému zobrazení. Pojem novosti sice není chybný, ale je příliš obecný a nekonkrétní na to, aby přesně vystihl, co je pro takový rozchod s tradicí rozhodující. Moc se ale nehodí ani jako kategorie sloužící k popisu avantgardních uměleckých děl, nejen protože je příliš obecný a neurčitý, ale především z toho důvodu, že neumožňuje rozlišit mezi novotou módní (nahodilou) a historicky nutnou. Ani Adornův názor, že stále rychlejší střídání uměleckých směrů představuje historickou nutnost, není neproblematický. Dialektický výklad přizpůsobení se zbožní společnosti jako odporu vůči této společnosti vynechává problém matoucí shody mezi konzumní módou a tím, co bychom zřejmě měli nazývat uměleckou módou.

Na tomto pozadí vychází najevo historická podmíněnost další Adornovy poučky, totiž že pouze umění, které pokračuje v avantgardní linii, odpovídá historickému stavu vývoje uměleckých technik. Měli bychom se velmi vážně zamyslet nad tím, zda se dnes v důsledku rozchodu s tradicí, který způsobila historická avantgardní hnutí, nestaly řeči o historickém stavu uměleckých technik bezpředmětnými. Volné disponování uměleckými metodami předcházejících epoch, které prosadila avantgardní hnutí (uvažme například staromistrovskou techniku mnoha Magrittových obrazů), dost dobře zneвозмоžnilo určování historického stavu uměleckých metod. Avantgardní hnutí transformovala historickou následnost metod a stylů do souběžné existence radikálně rozdílných přístupů. V důsledku toho si dnes už žádné umělecké hnutí nemůže legitimně klást nárok na to, že je *jako umění* historicky pokrokovější než jiná hnutí. To, že neoavantgarda, která vystupuje s tímto nárokem, ho není ani v nejmenším schopna naplnit, jsme si ukázali v předchozím oddíle. Dnes už není možné argumentovat proti použití realistických technik poukazem na historický stav uměleckých technik. Do té míry, do jaké tak činí, patří sám Adorno jako teoretik do éry historických avantgardních hnutí. To vysvětluje také ze skutečnosti, že Adorno nechápal avantgardní hnutí jako historická, ale jako stále živá.²¹

21 Je zcela konsekvantní, když se uvědomělí neoavantgardisté snaží podložit politický nárok, který spojují se svou produkcí, argumentací těsně navazující na Adorna. Tak představitel konkrétní poezie Chris Bezzel uvádí, že „revoluční spisovatel není ten, kdo vynalézá sémanticko-poetické věty, jejichž obsahem i cílem je nutná revoluce, ale ten, kdo poetickými prostředky revolucionizuje básnění jako model revoluce. [...] poměřováno stupněm pozdně buržoazního odcizení, představuje umění jako komponované odcizení represivní skutečnosti velkou hnací silou. Je dialektické, protože nezadržitelně odděluje estetické odcizení od toho reálného.“ Chris BEZZEL, „dichtung und revolution“, *Konkrete Poesie. Text + Kritik*, leden 1970, č. 25, s. 35 n. Sám Adorno je však nepochybně skeptičtější, pokud jde o „velkou hnací sílu“ v případě neoavantgardního umění; jak jsme viděli, v *Estetické teorii* je dokonce možné najít místa, jež připouštějí totální ambivalenci takovýchto děl, a zároveň tak otevírají možnost jejich kritiky.



3. Náhoda

Köhler ve své ratura věnov rozsáhlou k

Entuziastická ru, od básní dernější happy rém jediné na oproštěno od životních por

22 Erich KÖHLER, 1973, kap. II

jak od změny
m novosti sice
přesně vystihl,
nehodí ani jako
nejen protože
neumožňuje
. Ani Adornův
je historickou
pení se zbožní
blém matoucí
i nazývat umě-

alší Adornovy
inii, odpovídá
se velmi vážně
terý způsobila
u uměleckých
etodami před-
me například
ost dobře zne-
tgardní hnutí
žné existence
dné umělecké
toricky pokro-
e s tímto náro-
v předchozím
ckých technik
y, do jaké tak
ardních hnutí.
lní hnutí jako

t politický nárok,
a. Tak představi-
en, kdo vynalézá
e ten, kdo poetic-
řováno stupněm
dcizení represiv-
dděluje estetické
", *Konkrete Poesie*.
eptičtější, pokud
viděli, v *Estetické*
i takovýchto děl,



Obr. 4 René MAGRITTE,
Připravená kytice, 1956

3. Náhoda

Köhler ve svém nárysu dějin „náhody v literatuře“, tj. interpretací, které literatura věnovala náhodě počínaje středověkým dvorským románem, věnuje rozsáhlou kapitolu literatuře dvacátého století.

Entuziastická odevzdanost vůči materiálu a jeho nahodile produkovanému odporu, od básní Tristana Tzary, skládaných z novinových výstřižků, až po ty nejmódnější happeningy, není příčinou, ale důsledkem společenského stavu, ve kterém jedině náhoda dokáže zjevit něco, co je uchráněno před falešným vědomím, oproštěno od ideologie, nepoznamenáno stigmatem totálního zvěcnění lidských životních poměrů.²²

²² Erich KÖHLER, *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit*, Mnichov: Fink 1973, kap. III, s. 81.

Köhler výstižně popisuje vydání se všanc materiálu jako charakteristický rys nejen avantgardního, ale i neoavantgardního umění, i když si nejsem jist, zda bychom jeho adornovský výklad tohoto fenoménu mohli převzít. Na příkladu surrealistické „objektivní náhody“ (*hasard objectif*) si ukážeme, jaké naděje spojovala s náhodou avantgardní hnutí, ale také to, jak tuto kategorii právě na základě zmíněných nadějí ideologizovala.

Na začátku románu *Nadja* (1928) vypráví Breton řadu podivných příběhů, z nichž jasně vyplývá, jak surrealisté chápou „objektivní náhodu“. Příběhy sledují jeden základní vzorec: dvě události se kladou do vzájemného vztahu na základě skutečnosti, že vykazují jeden nebo více shodných znaků. Například: Breton a jeho přátelé objevují při listování svazkem Rimbauda na bleším trhu mladou prodavačku, která nejen sama píše básně, ale dokonce četla Aragonova *Venkovana z Paříže* (*Paysan de Paris*). O druhé „události“ se zde Breton nijak zvlášť nerozepisuje, protože jeho čtenáři s ní již jsou obeznámeni: surrealisté jsou básníci a Aragon je jedním z nich. Objektivní náhoda spočívá v selekci shodných sémantických prvků (tady: básníci a Aragon) u vzájemně nesouvisějících událostí. Surrealisté tuto shodu konstatují; poukazují na neuchopitelný smysl. Náhoda sice nastává „o sobě“; na straně surrealistů je ale zapotřebí určitého přednastavení, které jim umožní zaznamenat shodu sémantických prvků u vzájemně nesouvisějících událostí.²³

Valéry jednou správně postřehl, že náhodu je možné vytvořit. Abychom dosáhli náhodného výsledku, stačí se zavřenýma očima vybrat jeden z množství podobných předmětů. Surrealisté náhodu sice nevytvářejí, ale věnují zvýšenou pozornost všemu, co leží za hranicí pravděpodobného očekávání. To jim umožňuje zaznamenávat „náhody“, které ostatním unikají kvůli své bezvýznamnosti (tj. kvůli neshodě s převládajícími způsoby myšlení příslušných jedinců). Surrealisté vycházejí ze zkušenosti, že společnost řízená účelovou racionalitou čím dál víc omezuje možnosti rozvoje jednotlivců, a snaží se odkrývat surrealistické momenty nepředvídatelného v každodenním životě. Proto obracejí svou pozornost k takovým fenoménům, pro které v účelově uspořádaném světě není místa. Objev zázračného uprostřed všednosti nepochybně představuje obohacení možností zkušenosti „velkoměstského člověka“; váže se ovšem na typ jednání, které se zříká vytyčování účelů ve prospěch všestranné vnímavosti vůči dojmům. Surrealisté se s tím ale nespokojují; snaží se neobyčejné vyvolávat. Fixace na určitá místa (*lieux sacrés*) a usilování o *mythologie moderne* naznačují, že jejich záměrem je ovládnout náhodu, učinit neobyčejné opakovatelným.

23 O významu přednastavení jako kategorie estetiky produkce srov. Peter BÜRGER, *Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur*, Frankfurt n. M.: Athenäum 1971, s. 154 nn. V souvislosti s následujícími úvahami srov. také analýzu Aragonova *Venkovana z Paříže* tamtéž.

Ideologická stránka surrealistického výkladu kategorie náhody ovšem netkví v této snaze ovládnout neobyčejné, nýbrž v tendenci chtít rozpoznat v náhodě cosi jako objektivně daný smysl. Kladení smyslu je vždy výkonem jedinců a skupin; smysl, který by byl nezávislý na lidském komunikačním vztahu, neexistuje. Surrealisté ale nacházejí smysl v náhodných konstelacích věcí, respektive událostí, jež zaznamenávají jako „objektivní náhodu“. To, že tento smysl uniká fixaci, nic nemění na očekávání surrealistů, že se s ním můžeme setkat v realitě. Toto očekávání ve skutečnosti musíme chápat jako rezignaci (buržoazního) individua. Vzhledem k tomu, že si účelově racionální společnost téměř zcela přivlastnila aktivní moment formování skutečnosti člověkem, nezbývá už jedinci protestujícímu proti společnosti nic jiného, než se odevzdat zkušenosti, jejíž význam a hodnota tkví v tom, že není vázána účely. To, že smysl, který hledáme v náhodě, musí přitom vždy zůstat neuchopitelný, je zapříčiněno tím, že jakmile bychom jej definovali, hned by byl vtažen zpět do účelově racionálních vztahů, a ztratil by tak svou protestní hodnotu. Tomuto regresi k postoji pasivního očekávání musíme tedy rozumět na základě totální opozice ke stávající společnosti. Surrealisté nebyli s to nahlédnout, že určitý stav ovládnutí přírody vyžaduje společenskou organizaci, a proto podstoupili riziko přenést svůj protest proti buržoazní společnosti na rovinu, kde se zvrhává v protest proti společnosti vůbec. Terčem kritiky zde není určitý účel, totiž zisk jako vládnoucí princip buržoazně-kapitalistické společnosti, ale účelová racionalita jako taková. Díky tomu se může náhoda i přesto, že podrobuje člověka absolutní heteronomii, paradoxně jevit jako šifra svobody.

Teorie avantgardy nemůže jednoduše převzít pojem náhody, který vypracovali teoretici avantgardy, neboť se jedná o ideologickou kategorii: produkce smyslu, jež je dílem lidského subjektu, se jeví jako výtvar přírody, který je třeba jenom rozluštit. Toto převedení smyslu vytvářeného komunikativními procesy na přírodu není arbitrární; souvisí s postojem abstraktního protestu, který charakterizuje ranou fázi surrealistického hnutí. Teorie avantgardy se ale ani nemůže bez kategorie náhody zcela obejít, protože má přinejmenším z hlediska sebeporozumění surrealistického hnutí rozhodující význam. Budeme tedy chápat tuto kategorii v tom významu, který jí dali surrealisté: jako ideologickou kategorii, která dovoluje badatelům uchopit intenci daného hnutí, zároveň jim ale ukládá úkol, aby ji kritizovali.

Použití kategorie náhody, kterým jsme se až potud zabývali, musíme odlišit od jiného pojetí, jež situuje moment nahodilosti do uměleckého díla, a nikoliv do skutečnosti, a v němž se náhoda nechápe jako vnímaná, ale jako produkováná.

Existuje mnoho různých metod, jak vytvořit náhodu. Můžeme rozlišit bezprostřední a zprostředkovanou produkci náhody. Tu první reprezentují hnutí v malířství, jež vstoupila ve známost během padesátých let pod názvy

jako tašismus, akční malba a podobně. Štětec ukapává nebo stříká barvu na plátno. Již se tu nezobrazuje ani neinterpretuje skutečnost; úmyslné konstruování obrazového celku se z větší části opouští ve prospěch rozvoje spontaneity, jež významnou měrou přenechává vytváření obrazu náhodě. Subjekt, který se osvobodil od všech nutkání a pravidel tvorby, je nakonec zredukován na prázdnou subjektivitu. Výsledek už nepovstává ze zpracování danosti materiálu a zadání, a proto zůstává nahodilý ve špatném smyslu slova, tj. arbitrární. Totální protest proti každému momentu donucení nepřivádí subjekt ke svobodě tvorby, ale k pouhé arbitrárnosti. Tu je pak nanejvýš možné *post festum* vykládat jako individuální výraz.

Proti tomu je třeba postavit zprostředkované vytváření náhody. To není výsledkem slepé spontaneity při zacházení s materiálem, ale naopak co nejpřísnějšího kalkulu. Tento kalkul ovšem zahrnuje pouze prostředky, zatímco výsledek zůstává do velké míry nepředvídatelný. „Pokrok umění jako děláni,“ jak se domnívá Adorno, je „doprovázen tendencí k absolutní bezděčnosti [...]. Bylo právem konstatováno, že existuje konvergence mezi technicky integrálním, zcela udělaným uměleckým dílem, a dílem absolutně náhodným.“²⁴ Zřeknutí se subjektivní imaginace ve prospěch vydání se všanc nahodilosti konstrukce – zřeknutí, jež leží v jádru principu konstrukce – vysvětluje Adorno dějinně filosoficky jako reakci na ztrátu moci buržoazního individua: „Subjekt si uvědomil ztrátu moci, jež ho postihla kvůli technologii, kterou uvolnil, a povýšil tuto ztrátu na program.“²⁵ Opakuje se zde stejný typ výkladu, s jakým jsme se už setkali při rozboru kategorie novosti. Přizpůsobení se odcizení je chápáno jako jediná možná forma, jak odcizení čelit. Připomínky, které jsme k tomu výše vyslovili, platí *mutatis mutandis* také tady.

Je nasnadě se domnívat, že Adornova teze o přednostním postavení konstrukce jakožto zákonitosti, které se umělec podřizuje, aniž by mohl dopředu určit výsledky, vychází z povědomí o skladebních metodách dvánáctitónové hudby. Ve *Filosofii nové hudby* nazývá Adorno racionalitu dvánáctitónové skladby „uzavřeným a zároveň sobě samému neprůhledným systémem, ve kterém se konstelace prostředků bezprostředně hypostazuje jako účel a zákon [...]. Zákonitost, ve které se naplňuje, je zároveň pouze zákonitostí uvalenou na materiál, která jej určuje, aniž by toto určité bytí samo sloužilo jako účel.“²⁶

Pokud se nemýlím, v literatuře se vytváření náhody s použitím konstrukčního principu objevuje později než v hudbě, totiž v konkrétní poezii.

24 ADORNO, *Estetická teorie*, s. 42 (překlad upraven).

25 *Ibid.*, s. 39.

26 Theodor W. ADORNO, *Philosophie der Neuen Musik*, 2. vyd., Frankfurt n. M. – Berlín – Vídeň: Ullstein 1972, s. 63.

Souvisí to se specifičností uměleckých médií. Hudba má v důsledku nepatrného významu, který v ní hraje sémantika, blíže k formální konstrukci než literatura. Zcela podrobit literární materiál vnějšímu konstrukčnímu zákonu začíná být možné teprve v okamžiku, kdy se literatura z velké části vzdala sémantických obsahů. Musíme ale důrazně trvat na tom, že užití zákonitosti uvalené výlučně na materiál má v literatuře jinou váhu než užití obdobných konstrukčních principů v hudbě, a to z důvodu bytostné odlišnosti těchto médií.

4. Benjaminův pojem alegorie

Jedním z ústředních úkolů teorie avantgardy je vypracování pojmu neorganického uměleckého díla. Abychom se tohoto úkolu chopili, můžeme pro začátek vyjít z Benjaminova pojmu alegorie, který, jak uvidíme, představuje bohatě členěnou kategorii, jež se nám může hodit k tomu, abychom zachytili avantgardní dílo jak z hlediska estetiky produkce, tak po stránce estetiky působení. Benjamin sice tento pojem vypracovává, jak známo, na látce barokní literatury,²⁷ můžeme ale říci, že se předmět odpovídající tomuto pojmu objevuje teprve s avantgardním uměleckým dílem. Jinak řečeno: právě zkušenost kontaktu s avantgardními díly umožnila Benjaminovi vypracovat tuto kategorii a aplikovat ji na barokní literaturu – nikoliv naopak. Také tady rozvoj předmětu v přítomnosti určuje výklad jeho minulých předstupníků. Na pokusu číst Benjaminův pojem alegorie jako teorii avantgardního (neorganického) uměleckého díla není tedy vůbec nic násilného; rozumí se přitom samo sebou, že do tohoto čtení nemohou být zahrnuty ty momenty, jež byly odvozeny z aplikace pojmu na barokní literaturu.²⁸ Přesto se nabízí

27 Walter BENJAMIN, „Původ německé truchlohry“, in: *Dílo a jeho zdroj*, Praha: Odeon 1979, s. 235–401.

28 Jako nástroj interpretace Bretonovy poezie jsem Benjaminův pojem alegorie použil v Peter BÜRGER, *Der französische Surrealismus*, Frankfurt n. M.: Athenäum 1971, kap. XI, s. 174 nn. – Pokud je mi známo, na to, že Benjaminův pojem alegorie lze aplikovat na avantgardní díla, poukázal jako první Georg LUKÁCS v „Die weltanschaulichen Grundlagen des Avantgardismus“, in: *Wider den mißverstandenen Realismus*, Hamburk: Claassen 1958, s. 41 nn. O tom, že Benjaminova studie vědčí za svůj vznik autorovu zájmu o pochození literatury vlastní přítomnosti, nesvědčí jen poukaz na expresionismus v úvodu knihy (BENJAMIN, „Původ“, s. 257 nn), ale také výslovné svědectví Asji Lacis: „Zadruhé, řekl, jeho studie nemá být pouze akademickým bádáním, ale nachází se v bezprostředním vztahu k těm nejaktuálnějším problémům současné literatury. Výslovně zdůraznil, že ve své práci označil z hlediska formálního jazyka barokní drama za fenomén analogický expresionismu. Proto jsem se, řekl, tak podrobně zabýval uměleckou problematikou alegorie, emblému a rituálu.“ Asja LACIS, *Revolutionär im Beruf. Berichte über proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator*, ed. Hildegard Brenner, Mnichov: Rogner –

otázka, jak vysvětlit výskyt určitého typu uměleckého díla (v tomto případě alegorického) v epochách, které se svou společenskou strukturou natolik liší. Bylo by zajisté nesmyslné brát tuto otázku jako podnět ke hledání společných historicko-společenských rysů obou epoch. To by naznačovalo, že stejné umělecké formy musí také nutně mít stejný společenský základ. Tak tomu ale v žádném případě není. Naproti tomu budeme muset nahlédnout, že ačkoliv umělecké formy vděčí za svůj vznik určitému společenskému kontextu, nejsou v žádném případě vázány na kontext svého vzniku, popřípadě na společenskou situaci, která je tomuto kontextu analogická, ale naopak na sebe mohou v různých společenských kontextech brát různé funkce. Zkoumání se nemá zaměřit na možné analogie mezi primárním a sekundárním kontextem, ale na proměnu společenské funkce dané umělecké formy.

Pokusíme-li se rozdělit pojem alegorie na jeho dílčí složky, získáme následující schéma: 1. Alegorik vytrhává jeden prvek z totality životní souvislosti. Izoluje jej, zbavuje jej jeho funkce. Alegorie je tedy svou podstatou zlomek a stojí tak v protikladu k organickému symbolu. „V zorném poli alegorické intuice je obraz zlomkem, runou. [...] Falešné zdání totality mizí.“²⁹ 2. Alegorik skládá takto izolované fragmenty reality dohromady, a tak vytváří smysl. Jedná se o kladený smysl, který nevyplývá z původního kontextu fragmentů. 3. Benjamin popisuje činnost alegorika jako výraz melancholie.

Stává-li se předmět pro pohled, kterým ho jímá melancholie, „alegorickým“, dopustí-li melancholie, aby z něho život vyprchal, zůstává-li předmět mrtvý, ale pro věčnost zachráněný, pak leží před alegorikem vydán mu na milost a nemilost. Což znamená: od této chvíle není předmět už způsobilý vyzařovat jakýkoliv význam, jakýkoliv smysl; jako význam mu připadne to, co mu alegorik propůjčuje.³⁰

Alegorikovo zacházení s věcmi podléhá neustálému střídání účasti a znechucení: „[...] poté, co se nemocný účastně pohrouží do izolovaných a nepatrných věcí, [následuje] moment, kdy zklamaně opustí vyprázdňovaný emblém.“³¹ 4. Benjamin se věnuje také oblasti recepce. Alegorie, jež je svou podstatou zlomkem, líčí dějiny jako zkázu: alegorie „nabízí [...] oku pozorovatele to, co je *facies hippocratica* [tj. smrt předjímací tváří] historie, jakožto ustrnulou pradávnu krajinu.“³²

Nehledě na to, jestli se všechny čtyři zmíněné prvky pojmu alegorie dají aplikovat na analýzu avantgardního díla, můžeme konstatovat, že se jedná

Bernhard 1971, s. 44.

29 BENJAMIN, „Původ“, s. 347 (překlad upraven).

30 *Ibid.*, s. 353 (překlad upraven).

31 *Ibid.*, s. 354.

32 *Ibid.*, s. 341.

(v tomto případě strukturou natolik, aby se mohlo přejít ke hledání společenského základu. Tak muset nahlédnout, společenskému konvenci, popřípadě funkce, ale naopak na různé funkce. Zkoumám a sekundárním umělecké formy.

Či složky, získáme totality životní soustavy svou podstatou. V zorném poli ale totalita mizí.²⁹ Komady, a tak vytváří kontextu výraz melancholie.

olie, „alegorickým“, předmět mrtvý, ale pro milost a nemilost. Což jakýkoliv význam, propůjčuje.³⁰

hání účasti a znechucovaných a nepatr-ázněný emblém.³¹ Ž je svou podstatou oku pozorovatele to, orie, jakožto ustrnu-

pojmu alegorie dají statovat, že se jedná

o komplexní kategorii, které je proto třeba přidělit obzvláště vysoké místo v hierarchii kategorií sloužících k popisu díla. Tato kategorie totiž spojuje dva pojmy estetiky produkce – z nichž první se týká zacházení s materiálem (vytrhávání prvků z kontextu) a druhý konstrukce díla (skládání fragmentů dohromady a kladení smyslu) – s určitou interpretací procesů produkce a recepce (producentova melancholie, pesimistické nazírání dějin na straně recipienta). Benjaminův pojem alegorie může díky skutečnosti, že dovolu-je na úrovni analýzy oddělit aspekty estetiky produkce od aspektů esteti-ky působení, a zároveň je přece jen umožňuje myslet jako jednotu, vhodně posloužit k tomu, aby fungoval jako ústřední kategorie v rámci teorie avant-gardního uměleckého díla. Náš schematický nástin nám ovšem již předem ukázal, že se analytická užitečnost této kategorie týká především sféry este-tiky produkce, zatímco v oblasti estetiky působení ji budeme muset ještě něčím doplnit.

Zásadním důvodem, proč z perspektivy estetiky produkce stavíme proti sobě organické a neorganické (avantgardní) umělecké dílo, je skutečnost, že první dvojice prvků Benjaminova pojmu alegorie odpovídá tomu, co můžeme chápat jako montáž. Umělec produkující organické dílo (dále ho budeme nazývat klasikem, aniž bychom zároveň chtěli zavádět pojem kla-sického uměleckého díla) zachází se svým materiálem jako s něčím živoucím a respektuje význam, který tento materiál získává v konkrétních životních situacích. Pro avantgardistu je materiál naproti tomu pouhým materiálem; jeho činnost nespočívá v první řadě v ničem jiném než v tom, že umrtvuje „život“ materiálu, tj. vyprošťuje materiál z funkční souvislosti, která mu udě-luje jeho význam. Tam, kde klasik rozpoznává a oceňuje v materiálu nositele významu, vidí avantgardista pouze prázdný znak, kterému jedině on má právo propůjčit význam. Přiměřeně tomu nakládá klasik se svým materiá-lem v celku, zatímco avantgardista vytrhává materiál z životní totality, izo-luje ho a fragmentuje.

Stejně jako zacházení s materiálem, liší se i způsob výstavby díla. Kla-sik vytváří své dílo se záměrem poskytnout živý obraz totality; tuto intenci sleduje i tehdy, když omezuje zobrazovaný výřez skutečnosti na zachycení prchavé nálady. Avantgardista naproti tomu skládá fragmenty dohromady s intencí kladení smyslu (kdy smysl může dost dobře spočívat v poukazo-vání na to, že tu již žádný smysl není). Dílo již není vytvářeno jako organíc-ký celek, ale montováno z fragmentů. (O tom bude pojednávat následující oddíl.)

Od těch aspektů pojmu alegorie, které jsme dosud vyložili a které *popi-sují* určitou metodu, musíme odlišit ty jeho aspekty, jež slouží snaze podat *interpretaci* této metody. Ty přicházejí na řadu, když Benjamin charakteri-zuje postoj alegorika jako melancholický. Tuto interpretaci nemůžeme jen tak bez okolků přenést z baroka na avantgardu, protože to by znamenalo

fixovat danou metodu na jeden význam, a tedy ignorovat skutečnost, že jedna metoda může dost dobře v průběhu dějin svého použití přijímat rozdílné významy.³³ Zdá se ale, že v případě alegorické metody produkce můžeme zpětně odvodit způsob chování, který avantgardista sdílí s barokním alegorikem. To, co zde Benjamin nazývá melancholií, je fixace na konkrétno, která musí zůstat neuspokojená, protože jí neodpovídají žádné obecné pojmy formování skutečnosti. Odevzdanost konkrétnímu je beznadějná, protože je spojena s vědomím, že nám takto uniká skutečnost jako něco, co má být zformováno. Je nasnadě, že v Benjaminově pojmu alegorie lze rozpoznat popis duševního postoje avantgardisty, který si na rozdíl od estetisty již není schopen idealizovat svou společenskou bezfunkčnost. Tato interpretace se může opřít o surrealistický pojem *ennui* (nevhodně překládaný jako „nuda“).³⁴

Zdá se, že na umění avantgardy lze přenést také druhou interpretaci alegorie (z hlediska estetiky recepce), kterou Benjamin předkládá (alegorie znázorňuje dějiny jako přírodní dějiny, a tedy jako osudové dějiny zkázy). Budeme-li považovat chování surrealistického já za prototyp avantgardního postoje, můžeme prohlásit, že se zde společnost redukuje na přírodu.³⁵ Surrealistické já se snaží znovu nastolit původní zkušenost tím, že svět vytvořený člověkem klade jako svět přirozený. Tím se ale společenská realita izoluje od myšlenek na možnou změnu. Nedochází tady ani tak k proměně dějin vytvořených člověkem v přírodní dějiny, jako spíše k jejich ztuhnutí do obrazu přírody. Velkoměsto je zakoušeno jako záhadná příroda, ve které se surrealista pohybuje jako primitiv ve skutečné přírodě: na stopě smyslu, který se má vyskytovat v tom, co je dáno. Místo toho, aby se zhloubal do tajemství vytvoření této druhé přírody člověkem, surrealista věří, že by mohl vydobýt smysl na fenoménu samém. Alegorie nepochybně od dob baroka prošla značnou funkční proměnou: proti baroknímu znehodnocení světa ve prospěch věčného života staví avantgarda přímo entuziastické přitakání světu; bližší analýza uměleckých metod ale ukazuje toto přitakání jako narušené, jako výraz hrůzy z nesmírného rozmachu techniky a ze společenského uspořádání, které extrémně omezuje možnosti jednání jednotlivce.

33 K problému „sémantizace literárních metod“ srov. Hans GÜNTHER, „Funktionsanalyse der Literatur“, in: Jürgen KOLBE (ed.), *Neue Ansichten einer künftigen Germanistik*, Mnichov: Hanser 1973, s. 179 nn.

34 Chování surrealistického já, jak je prezentuje Aragon ve *Venkovanu z Paříže* (1926), je určeno odmítnutím podrobit se tlaku společenského řádu. Ztráta možností praktického jednání v důsledku absence sociálního postavení vyvolává vakuum, tedy právě *ennui*. Ze surrealistického úhlu pohledu není *ennui* rozhodně ničím záporným, ale naopak představuje rozhodující podmínku proměny každodennosti, o níž surrealistům jde.

35 Je politováníhodné, že Gisela STEINWACHS, která ve své práci *Mythologie des Surrealismus oder die Rückverwandlung von Kultur in Natur. Eine strukturelle Analyse von Bretons „Nadja“* (Neuwied – Berlin: Luchterhand 1970, s. 71 nn) výstižně pojmenovává tento fenomén, nemá k dispozici kategorie popisu, které by umožnily jeho přesné uchopení.

Výše nastíněné i
kovat stejnou váhu
a sice proto, že jako
roli hrají analýzy jed
organického a neorg
zaváděli kategorie i
přírody: „krásný um
jako umění vědomí,
realistů (oproti avan
ku tyto souvislosti [t
a umělecky ztvárnit,
umělecky zakrýt abs
co zde Lukács nazýv
dy. Organické uměle
vyroběno. U avantg
umělecký výtvar, jak
ní princip avantgar
je složeno z fragmen
zničit instituci umě
díle. Místo zamýšle
umění zpět do život

Výše naznačené
vený v konstrukčníc
že tento modus recep
jednotlivých děl). O
k tomu, že jeho kon
díla, brány jednotliv
konkrétní momenty
a proto je můžeme č
aniž bychom musel
totality možného sm
ze s omezenou platt

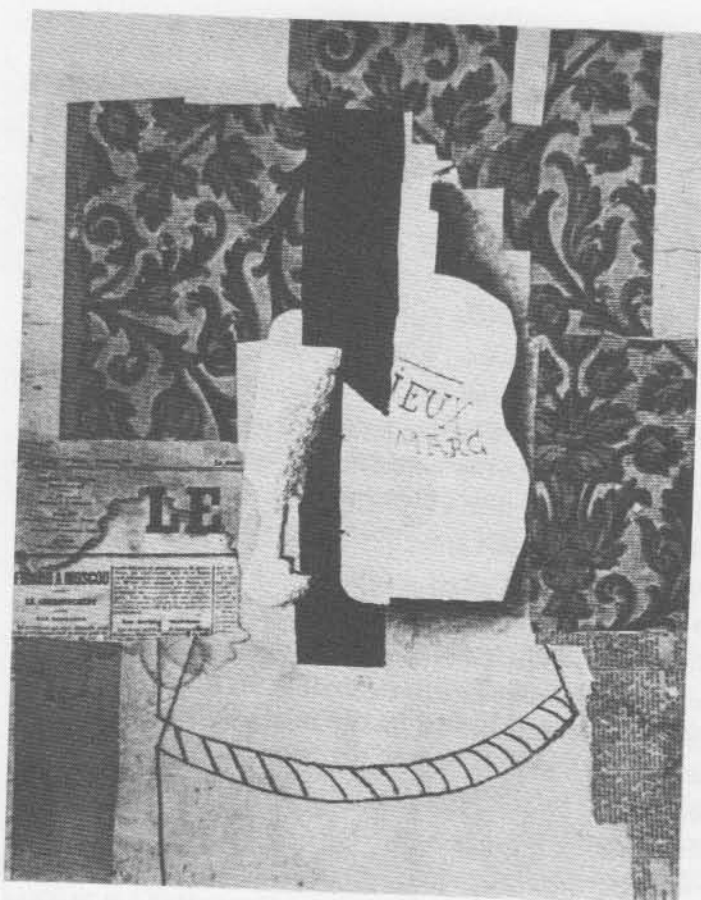
36 Immanuel KANT, *Kr*
37 Georg LUKÁCS, „Es
Literatur. Eine Dokum

Výše nastíněné interpretace alegorické metody si ovšem nemohou nárokovat stejnou váhu jako pojmy, které rozkrývají samotnou tuto metodu, a sice proto, že jakožto interpretace předem náleží do oblasti, kde zásadní roli hrají analýzy jednotlivých děl. Níže se pokusíme pokročit v konfrontaci organického a neorganického uměleckého díla, aniž bychom do ní dopředu zaváděli kategorie interpretace. Organické umělecké dílo se jeví jako dílo přírody: „krásné umění musí být *nahlíženo* jako příroda, třebaže si jí jsme jako umění vědomi,“ píše Kant.³⁶ Georg Lukács se pak domnívá, že úlohou realistů (oproti avantgardním umělcům) je dvojí práce: „totiž v prvním kroku tyto souvislosti [tj. souvislosti společenské skutečnosti] myšlením odkryt a umělecky ztvárnit, avšak v druhém kroku, který nelze od prvního oddělit, umělecky zakrýt abstraktně vypracované souvislosti – zrušit abstrakci.“³⁷ To, co zde Lukács nazývá „zakrytím“, není nic jiného než vytvoření zdání přírody. Organické umělecké dílo se snaží znemožnit rozpoznání faktu, že bylo vyrobeno. U avantgardního díla je tomu naopak: nechává se poznat jako umělecký výtvar, jako artefakt. Potud můžeme pokládat montáž za základní princip avantgardního umění. „Smontované“ dílo poukazuje na to, že je složeno z fragmentů reality; narušuje zdání totality. Avantgardní intence zničit instituci umění se tak paradoxně uskutečňuje v samotném uměleckém díle. Místo zamýšlené revoluční přeměny života prostřednictvím navrácení umění zpět do životní praxe dochází k revoluční přeměně umění.

Výše naznačenému rozdílu odpovídá také odlišný modus recepce, ukotvený v konstrukčních principech různých typů děl (rozumí se samo sebou, že tento modus recepce nemusí vždy odpovídat reálným způsobům recepce jednotlivých děl). Organické dílo má vyvolávat celistvý dojem. Vzhledem k tomu, že jeho konkrétní momenty mají význam pouze ve vztahu k celku díla, brány jednotlivě, vždy poukazují na tento celek. Naproti tomu mají konkrétní momenty avantgardního díla mnohem vyšší stupeň samostatnosti, a proto je můžeme číst a interpretovat také jednotlivě (nebo ve skupinách), aniž bychom museli uchopit dílo jako celek. O „celku díla“ jako o ztělesnění totality možného smyslu můžeme v případě avantgardního díla mluvit pouze s omezenou platností.

³⁶ Immanuel KANT, *Kritika soudnosti*, Praha: Odeon 1975, § 45, s. 125.

³⁷ Georg LUKÁCS, „Es geht um den Realismus“, in: Fritz J. RADDATZ (ed.), *Marxismus und Literatur. Eine Dokumentation*, sv. 2, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1969, s. 69 n.



Obr. 5 Pablo PICASSO, *Zatíží*,
1912

5. Montáž

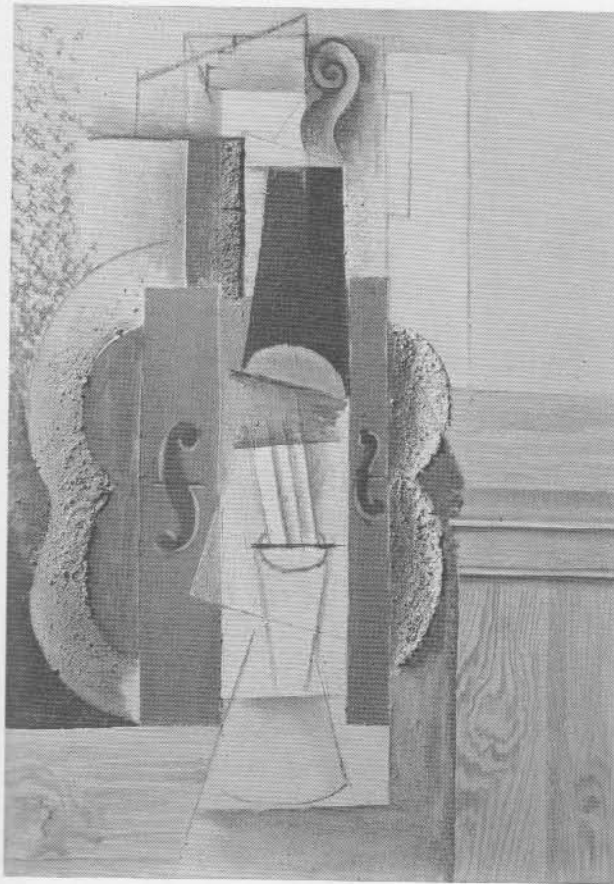
Je důležité si hned na začátku ujasnit, že s pojmem montáže nezavádíme žádnou novou kategorii, která by měla nahradit pojem alegorie; spíše se jedná o kategorii, která dovoluje přesněji vymezit určitý aspekt pojmu alegorie. Montáž předpokládá fragmentaci skutečnosti a popisuje fázi výstavby díla. Vzhledem k tomu, že tento pojem hraje roli nejen ve výtvarném umění a literatuře, ale také ve filmu, musíme si napřed ujasnit, co tento pojem označuje v každém z těchto odlišných médií.

Film jak známo spočívá v postupném řazení fotografických snímků, které díky rychlosti, s níž procházejí před očima, budí u diváka dojem pohybu. Montáž snímků je ve filmu základní *technickou metodou*; nejedná se o specifiku uměleckou, nýbrž o médii danou techniku. Můžeme ovšem konstatovat rozdíly ve způsobu použití: něco jiného je vyfotografovat přirozenou pohybovou sekvenci a něco jiného je vytvořit umělou pohybovou sekvenci prostřednictvím stříhu (příklad: skok kamenného lva ve filmu *Křižník Potěmkin*, sestřihávaný dohromady ze snímků spícího, probouzejícího se



a zvedajícího se
ní s „montáží“
iluzionisticky n
dojem pohybu
Zatímco teo
samotným méd
náhodou se m
„předchůdců“ –
tím hnutím v r
systém zobraze
vytvořili v leteč
nik: „iluzionis
tapety) a „abstr

38 K problému m
Karsten WITTE
gei EISENSTE
zur *Theorie des F*

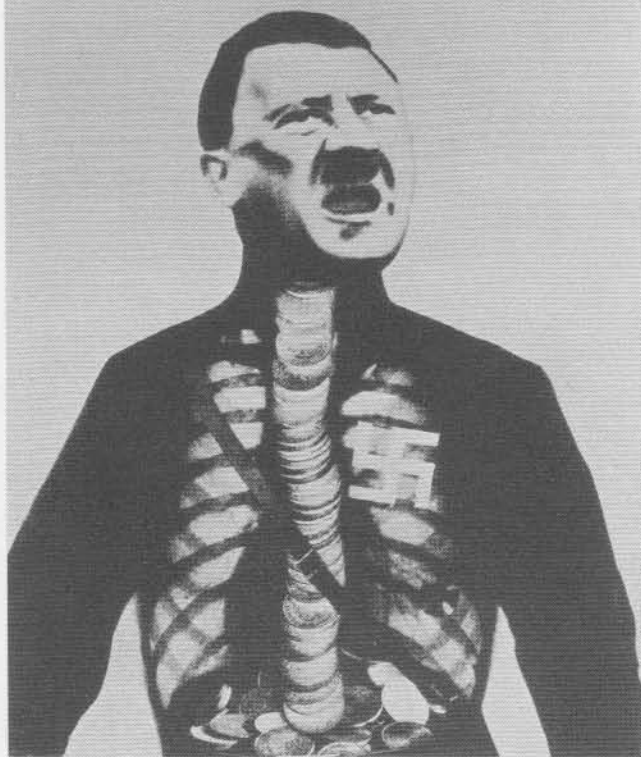
Obr. 5 Pablo PICASSO, *Zóniší*,
1912Obr. 6 Pablo PICASSO, *Housle pověšené
na zdi*, 1913

a zvedajícího se mramorového lva). V prvním případě sice máme co do činění s „montáží“ jednotlivých snímků, avšak dojem vyvolaný filmem pouze iluzionisticky reprodukuje přirozenou sekvenci pohybu; v druhém případě dojem pohybu naopak vzniká teprve montáží snímků.³⁸

Zatímco tedy pro film je montáž technickou metodou, která je dána samotným médiem filmu, v malířství má status uměleckého principu. Ne náhodou se montáž – odhlédneme-li od jejích *post festum* objeovaných „předchůdců“ – poprvé v dějinách vyskytuje v souvislosti s kubismem, tedy tím hnutím v rámci moderního malířství, které nejuvědoměleji porušovalo systém zobrazení platný od renesance. V *papiers collés*, které Picasso a Braque vytvořili v letech před první světovou válkou, jde vždy o kontrast dvou technik: „iluzionismu“ vlepených fragmentů reality (kusu pleteného košíku, tapety) a „abstrakce“ kubistické techniky, kterou jsou pojednány zobrazené

38 K problému montáže ve filmu srov. Wsewolod PUDOWKIN, „Über die Montage“, in: Karsten WITTE (ed.), *Theorie des Kinos*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1972, s. 113–130, a Sergei EISENSTEIN, „Dialektische Theorie des Films“, in: Dieter PROKOP (ed.), *Materialien zur Theorie des Films. Ästhetik, Soziologie, Politik*, Mnichov: Hanser 1971, s. 65–81.

ADOLF - DER ÜBERMENSCH



SCHLUCKT GOLD UND REDET BLECH

Obr. 7 John HEARTFIELD,
Adolf - nadčlověk, 1932

předměty. O tom, že se oba umělci zajímali především právě o tento kontrast, svědčí také to, že jej můžeme identifikovat i v obrazech ze stejného období, které se obešly bez techniky montáže.³⁹

Při snaze uchopit intence týkající se estetiky působení, které lze vyčíst z prvních obrazů-montáží, si musíme počínat krajně obezřetně. Vlepování novinového papíru do obrazů jistě obsahuje moment provokace. Neměli bychom jej však přeceňovat; vcelku totiž zůstávají fragmenty reality do značné míry podřízeny estetické obrazové kompozici, která usiluje o vyváženost jednotlivých prvků (objemů, barev atd.). Intenci lze nejspíše určit jako nedotaženou: dochází zde sice ke zničení organického díla zaměřeného na zobrazení reality, nikoliv ale ke zpochybnění umění jako takového, jako u historických avantgardních hnutí; naopak je tu zcela jasně patrný úmysl vytvořit estetický objekt, který se ovšem vymyká tradičním pravidlům hodnocení.

Naprosto odlišný typ montáže představují Heartfieldovy fotomontáže. Nejsou to primárně estetické objekty, ale obrazy určené ke čtení. Heart-

39 Srov. například Picassovo plátno *Un Violon* (1913) v bernském Kunstmuseum.



Obr. 8 John HEARTFIELD, Německo
ještě není ztraceno, 1932

field převzal starou techniku emblému a dosadil ji do politického kontextu. Emblém spojuje obraz se dvěma odlišnými bloky textu, nadpisem (*inscriptio*), jenž má často hádankovité vyznění, a delší vysvětlivkou (*subscriptio*). Příklad: řečníkí Hitler, v jehož hrudníku rozeznáváme jícen tvořený mincemi; *inscriptio*: „Adolf – nadčlověk“; *subscriptio*: „polyká zlato a mele žvásky“.⁴⁰ Nebo: plakát Sociálně demokratické strany Německa „Socializace na pochodu!“, v popředí montáže rázní pánové z průmyslové sféry v cylindrech a s deštníky, pak dva o něco menší vojáci nesoucí korouhev se svastikou; *inscriptio*: „Německo ještě není ztraceno!“; *subscriptio*: „Socializace na pochodu!“ píší „sociální“ demokraté na svých plakátech – a současně vynášejí usnesení: socialisté se mají postřílet [...].⁴¹ Je třeba zdůraznit, že Heartfieldovy montáže charakterizuje jasná politická výpověď stejně jako antiestetický moment. V jistém smyslu má fotomontáž blízko k filmu – nejen proto, že obě techniky používají prostředky fotografie, ale také proto, že v obou

40 Doslova „říká plech“ (*Blech*, pozn. překl.).

41 ARBEITSGRUPPE HEARTFIELD (ed.), *John Heartfield Dokumentation*, Berlin: Neue Gesellschaft für bildende Kunst 1969–1970, s. 43, 31.

případech není možné fakt montáže rozeznat, nebo to jde přinejmenším jen obtížně. Tím se fotomontáž zásadně liší od montáží kubistů nebo Schwit-terse.

Předchozí poznámky si pochopitelně nekladou nárok na to, aby se být jen přiblížily vyčerpávajícímu uchopení předmětu (kubistické koláže, Heartfieldovy fotomontáže); jejich cílem bylo pouze nastínit významový rozsah pojmu montáže. Způsob užití tohoto pojmu, který prosazuje film, nemůže být relevantní pro teorii avantgardy, protože je dopředu dán dotyčným médiem. Fotomontáž se nemůže stát východiskem našeho zkoumání už kvůli tomu, že zaujímá střední polohu mezi filmovou a obrazovou montáží, protože často nechává zaniknout fakt použití montáže. Teorie avantgardy musí vyjít z pojmu montáže, který naznačily rané kubistické koláže. To, čím se tyto koláže vymykají technikám výstavby obrazu, jež se vyvinuly od renaissance, je, že do obrazu jsou vkládány fragmenty reality, tj. materiály, které nebyly zpracovány uměleckým subjektem. Tím se ale ruší jednota obrazu jako celku – celku poznamenaného ve všech svých aspektech subjektivitou umělce. Košíkářské pletivo, které Picasso vlepuje do obrazu, mohlo klidně být zvoleno s ohledem na kompoziční záměr; avšak jakožto košíkářské pletivo zůstává kusem reality, který je vsazen do obrazu tak, jak je, aniž by zakusil podstatnou proměnu. Tím se rozbíjí systém ztvárňování založený na zobrazení reality, a tedy na principu, že by se umělecký subjekt měl zabývat transpozicí skutečnosti. Kubisté se sice nespokojili – tak jako o něco málo později Duchamp – s tím, že by pouze ukazovali fragment skutečnosti; zřekli se ale totální výstavby obrazového prostoru jako kontinua.⁴²

42 J. Wissmann, který podává užitečný přehled použití techniky koláže v moderním malířství, popisuje působení kubistické koláže následujícím způsobem: „části odkazující na realitu“ mají za úkol „učinit [...] pro diváka čitelnými obrazové znaky, které se staly nepředmětnými“. Cílem zde není iluzionismus v běžném smyslu slova; „místo toho se dosahuje odcizení, jež si velmi diferencovaným způsobem pohrává s protikladem umění a reality“, kdy „zůstává na divákovi, aby rozřešil“ rozpory mezi tím, co je namalováno, a tím, co je skutečné. Jürgen WISSMANN, „Collagen oder die Integration von Realität im Kunstwerk“, in: Wolfgang ISER (ed.), *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, Mnichov: Fink 1966, s. 333 n. O koláži se zde uvažuje z hlediska „imanentní estetiky“; jde o otázku „začlenění reality do uměleckého díla“. Fotomontážím Hausmanna a Heartfielda je v tomto rozsáhlém pojednání věnována jen necelá stránka. Právě na těchto umělcích bychom si ale mohli ověřit, zda v koláži nutně dochází k „začlenění reality do uměleckého díla“, zda princip koláže naopak neklade takovému začlenění zásadní překážku, a jestli tento odpor neumožňuje nový typ angažovaného umění. V této souvislosti srov. úvahy S. Ejzenštejna: „místo statického ‚odrazu‘ události, kterou nutně vyžaduje téma, a možnosti jeho řešení jediné prostřednictvím účinků, logicky provázaných s takovou událostí, nastupuje nová umělecká metoda – svobodná montáž vědomě zvolených, samostatných (působících také mimo rámec dané kompozice a syžetové scény) účinků (atrakcí), která je ovšem přesně zaměřena na určitý výsledný tematický efekt – na montáž atrakcí.“ Sergei EISENSTEIN, „Die Montage der Attraktionen“, *Ästhetik und Kommunikation*, prosinec 1973, č. 13, s. 77; srov. také Karla HIELSCHER, „S. M. Eisensteins Theater-

Nece
akcepto
úsili,⁴³
zejm
Adorno
metafor
ní empi
zdání p
v estet
skou ru
a přírod
pak po
Adorno
bodech
do umě
obrazov
se již k
organick
realitu, a
Je ov
dě mont
pozdě
nehovo
něm pří
gardisté
léž spole
pevný vý
vychází z
různé úč

arbeit
č. 13, s
43 Srov. E
n. R.
přít
optim
„Die his
(ed.), F
44 ADOR
45 Ke vzt
dar W.
2009) s
und p
přít. 15
46 ADOR

Nechceme-li se spokojit s redukcí principu, který zpochybňuje po staletí akceptovanou techniku výstavby obrazu, na úroveň úspory nadbytečného úsilí,⁴³ pak můžeme najít důležité vodítko k porozumění tomuto fenoménu zejména v Adornových úvahách o významu montáže pro moderní umění. Adorno si všímá revolučního charakteru této nové metody (tato přetížená metafora se tady zdá být na místě): „Zdání umění, že ztvárněním heterogenní empirie se s ní smíří, se mělo zlomit tím, že dílo do sebe pustí doslovné, zdání prosté trosky empirie, a tím přizná tento zlom a přemění jeho funkci v estetické působení.“⁴⁴ Organické umělecké dílo, které je zhotoveno lidskou rukou, ale předstírá, že je přírodou, načrtává obraz smíření člověka a přírody. Zvláštnost neorganického díla, jež pracuje s principem montáže, pak podle Adorna spočívá v tom, že už nevytváří zdání smíření. Tomuto Adornovu vhledu můžeme dát za pravdu, aniž bychom se museli ve všech bodech ztotožnit s jeho filosofickým pozadím.⁴⁵ Vložení fragmentu reality do uměleckého díla jej od základů mění. Nejenže se umělec zřiká výstavby obrazového celku; obraz navíc získává odlišný status, protože prvky obrazu se již k realitě nevztahují stejným způsobem, jaký byl charakteristický pro organické umělecké dílo: prvky obrazu už nejsou znaky odkazujícími na realitu, ale samy *jsou* realitou.

Je ovšem otázka, zda můžeme tak jako Adorno připsat umělecké metodě montáže politický význam. „Umění chce přiznat svou bezmocnost vůči pozdně kapitalistické totalitě a inaugurovat její odstranění.“⁴⁶ Proti tomu nehovoří jen fakt, že montáž používali jak italští futuristé, o kterých v žádném případě nelze říci, že by chtěli odstranit kapitalismus, tak i ruští avantgardisté po říjnové revoluci, kteří pracovali v rámci budované socialistické společnosti. Je v principu problematické chtít přiřknout nějaké metodě pevný význam. Tady se zdá být přiměřenější Blochův přístup k věci, který vychází z toho, že jedna metoda může mít v historicky odlišných kontextech různé účinky. Bloch tak rozlišuje mezi „bezprostřední montáží“ (v pozdním

arbeit beim Moskauer Proletkult (1921–1924)“, *Ästhetik und Kommunikation*, prosinec 1973, č. 13, s. 68 nn.

43 Srov. Herta WESCHER, *Die Collage. Geschichte eines künstlerischen Ausdrucksmittels*, Kolín n. R.: DuMont 1968, s. 22. Autorka vysvětluje zavedení koláže u Braquea umělcovým přáním „ušetřit si namáhavý proces malby“. Stručné vyličení vývoje koláže, ve kterém je oprávněně kladen důraz na proměny významu této techniky, podává Eberhard ROTERS, „Die historische Entwicklung der Collage in der bildenden Kunst“, in: Dietrich MAHLOW (ed.), *Prinzip Collage*, Neuwied – Berlín: Luchterhand 1968, s. 15–41.

44 ADORNO, *Estetická teorie*, s. 205.

45 Ke vztahu Adornovy estetické teorie a filosofie dějin vyložené v *Dialektice osvícenství* (Theodor W. ADORNO – Max HORKHEIMER, *Dialektika osvícenství*, Praha: OIKOYMENH 2009) srov. Thomas BAUMEISTER – Jens KULENKAMPFF, „Geschichtsphilosophie und philosophische Ästhetik. Zu Adornos ‚Ästhetischer Theorie‘“, *Neue Hefte für Philosophie*, 1973, č. 5, s. 74–104.

46 ADORNO, *Estetická teorie*, s. 205.

kapitalismu) a „montáží zprostředkovanou“ (v socialistické společnosti).⁴⁷ I když konkrétní určení, která Bloch montáží dává, zůstávají vzhledem ke své příležitostní povaze mlhavá, přesto musíme trvat na názoru, že metody není možné sémanticky ukotvit v jednom významu, který by jim příslušel jednou provždy.

Musíme se tedy pokusit vyfiltrovat z Adornových určení ta, která dovolují popsat daný fenomén, aniž by mu dopředu přisuzovala pevný význam. Může mezi ně patřit následující definice montáže: „Negace syntézy se stává principem ztvárnění.“⁴⁸ Negace syntézy vyjadřuje z hlediska estetiky produkce to, co bychom mohli na straně estetiky působení označit jako vzdání se smíření. Pokud se ještě jednou obrátíme ke kubistickým kolážím, abychom si na nich ověřili Adornovo tvrzení, skutečně můžeme říct: dokážeme zde sice rozpoznat konstrukční princip, ale právě žádnou syntézu ve smyslu významové jednoty (pomysleme na protiklad „iluzionismu“ a „abstrakce“, na který bylo poukázáno výše).⁴⁹

V souvislosti s Adornovou interpretací negace syntézy jako negace smyslu vůbec⁵⁰ musíme mít stále na paměti, že také odepření smyslu představuje jen další druh kladení smyslu. Jak automatické texty surrealistů, tak i Aragonova *Venkovana z Paříže* nebo Bretonova *Nadju* můžeme označit za texty ovlivněné technikou montáže. Skutečně je tomu tak, že automatické texty na povrchní rovině charakterizuje zboření souvislosti smyslu; přesto může interpretace, která se neváže na uchopení logické souvislosti, ale zaměřuje se na metody výstavby textu, celkem snadno najít relativně konzistentní význam textu. Něco podobného můžeme říct o řadě konkrétních událostí, kterými začíná Bretonova *Nadja*. Není sice mezi nimi narativní souvislost,

47 Ernst BLOCH, *Erbschaft dieser Zeit*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1962, s. 221–228.

48 ADORNO, *Estetická teorie*, s. 205.

49 O montáží v moderní lyrice pojednává Wolfgang ISER, „Image und Montage. Zur Bildkonzeption in der imagistischen Lyrik und in T. S. Eliots ‚Waste Land‘“, in: *idem, Immanente Ästhetik*, s. 361–393. Iser vychází z definice básnického obrazu jako „iluzivní zkratky skutečnosti“ (obraz napodobuje pouze konkrétní moment předmětu, který je přístupný představě) a obrazovou montáž vymezuje jako sousedství (překrývání) obrazů vztahujících se ke stejnému předmětu. Její účinek popisuje následovně: „Obrazová montáž ničí tuto iluzivní završčenost ‚obrazů‘ a ruší možnost záměny reálných fenoménů s formou jejich představy. Vzájemně do sebe zasahující ‚obrazy‘ pak poskytují množství nanejvýš bizarních pohledů, které je právě díky jejich individuálnímu charakteru možné produkovat donekonečna, coby výraz nemožnosti zobrazit realitu.“ (*Ibid.*, s. 393.) „Nemožnost zobrazit realitu“ zde není výsledkem interpretace, ale připisuje se realitě jako fakt, který odhaluje obrazová montáž. Místo toho, aby si položil otázku, proč se tedy realita jeví jako nezobrazitelná, považuje interpret nemožnost zobrazení za již neoddiskutovatelnou jistotu. Iser tak zaujímá přesně opačnou pozici vůči teorii odrazu; odhaluje realistickou iluzi („možnost záměny reálných fenoménů s formou jejich představy“) dokonce i v obrazech tradiční lyriky.

50 ADORNO, *Estetická teorie*, s. 203 n.

kdy poslední cí; mezi jedno-
ny následují ste-
můžeme říct: t-
povahu. Zatím-
tické, že věta, s-
model struktur-
vyplývají také o-

Organické
tury; jednotliv-
možné popsat
z celku díla a t-
zumění celku ř-
podmínkou to-
jednotlivých č-
hodující difere-
klad opouští. U-
byly zasazeny j-
nutnost. V aut-
teré obrazy vy-
o událostech, o-
novou událost-
bychom tím zp-
odlišné řazení-
strukční princí-

To všechno
pient avantgar-
kovat postupy
organických u-
dojmem, který
pomocí odkaz-

51 Aplikace kate-
ším aspektem
statkem této p-
motivy a stru-

52 K hermeneut-
filosofické herm-
der Sozialtheorie
dialektika čas-
se znova a zn-
tin WARNKE
in: *idem* (ed.),
mann 1970, s-

kdy poslední příběh podle logiky vyprávění předpokládá ty předcházející; mezi jednotlivými událostmi ale existuje souvislost jiného typu: všechny následují stejný strukturní vzorec. S použitím strukturalistických pojmů můžeme říct: tato souvislost nemá syntagmatickou, ale paradigmatickou povahu. Zatímco pro syntagmatický model struktury (větu) je charakteristické, že věta, ať už je jakkoliv dlouhá, má vždy konec, je paradigmatický model struktury (řada) v principu neuzavřený. Z této podstatné diference vyplývají také dva odlišné způsoby recepce.⁵¹

Organické dílo je vybudováno podle syntagmatického modelu struktury; jednotlivé části a celek tvoří dialektickou jednotu. Adekvátní čtení je možné popsat pomocí hermeneutického kruhu: částem je třeba rozumět z celku díla a tomuto celku zase z částí. To znamená, že předjímající porozumění celku řídí rozumění částem a současně je jimi korigováno. Základní podmínkou tohoto typu recepce je předpoklad nutné shody mezi smyslem jednotlivých částí a smyslem celku.⁵² Neorganické dílo – a v tom tkví rozhodující diference oproti organickému uměleckému dílu – tento předpoklad opouští. Části se „emancipují“ vůči nadřazenému celku – tento předpoklad by byly zasazeny jakožto jeho dílčí složky. To ale znamená, že části postrádají nutnost. V automatickém textu, který řadí obrazy za sebou, je možné některé obrazy vynechat, aniž by se tím text podstatně proměnil. To samé platí o událostech, o kterých podává zprávu *Nadja*. Mohli bychom k nim doplnit novou událost stejného typu, nebo naopak některou z nich vypustit, aniž bychom tím způsobili podstatnou proměnu. Představitelné by bylo i jejich odlišné řazení. Rozhodující roli zde nehraje osobitost událostí, ale konstrukční princip, na kterém se řada událostí zakládá.

To všechno samozřejmě podstatným způsobem ovlivňuje recepci. Recipient avantgardního díla zakouší, že na daný předmět není přiměřené aplikovat postupy osvojování si duchovních objektivací, jež si vypěstoval na organických uměleckých dílech. Avantgardní dílo ani nepůsobí celkovým dojmem, který by dovoľoval interpretovat jeho smysl, ani neumožňuje zjistit pomocí odkazu na jednotlivé části, jakým způsobem by se takový dojem

51 Aplikace kategorií paradigmatu a syntagmatu na Bretonův román *Nadja* je nejpřesvědčivějším aspektem následující studie: STEINWACHS, *Mythologie des Surrealismus*, kap. V. Nedo- statkem této práce je, že se často spokojuje s vyhledáváním analogií mezi surrealistickými motivy a strukturalistickými tezemi, jejichž poznávací hodnota zůstává nejistá.

52 K hermeneutickému kruhu srov. Hans-Georg GADAMER, *Pravda a metoda*, sv. 1, *Nárys filosofické hermeneutiky*, Praha: Triáda 2010, s. 236 nn, a Jürgen HABERMAS, *Zur Logik der Sozialwissenschaften. Materialien*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1970, s. 261 nn. Jak může dialektika částí a celku v interpretaci díla upadnout do podoby interpretační mřížky, „v níž se znova a znova prosazuje neomezená autorita celku vůči jednotlivému“, ukazuje Martin WARNKE ve „Weltanschauliche Motive in der kunstgeschichtlichen Populärliteratur“, in: *idem* (ed.), *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*, Gütersloh: Bertelsmann 1970, s. 88 nn, zde s. 90.

mohl dostavit, jelikož tyto části již nejsou podřazeny jednotné intenci díla. Toto zřeknutí se smyslu zakouší recipient jako šok. Avantgardní umělec o něj záměrně usiluje, protože doufá, že likvidace smyslu upozorní recipienta na problematičnost jeho vlastní životní praxe a na nutnost tuto životní praxi proměnit. Dovolává se šoku jako podnětu ke změně chování; šok je prostředek, který prolamuje estetickou imanenci a iniciuje změnu životní praxe recipienta.⁵³

Problematicnost šoku jako zamýšlené reakce recipienta spočívá v tom, že se tato reakce obecně vzato nedá specifikovat. I když připustíme, že se podařilo prolomit estetickou imanenci, ještě tím není nic rozhodnuto o směru možné změny chování recipienta. Způsob, jakým publikum reaguje na dadaistické akce, je pro tuto nespecifikovatelnost reakce příznačný. Publikum odpovídá na provokace dadaistů slepou zuřivostí.⁵⁴ Z toho jen stěží mohou vyplynout změny postojů v životní praxi recipientů; musíme se dokonce ptát, zda provokace ještě neposiluje stávající postoje tím, že jim zavdává příčinu, aby se otevřeně projeví.⁵⁵ Estetika šoku s sebou přináší ještě další problém: nemožnost trvale udržet tento typ účinku. Nic neztrácí svou působnost rychleji než šok, který je ze své podstaty neopakovatelnou zkušeností. Opakováním se od základu proměňuje. Existuje cosi takového jako očekávaný šok. Tohoto druhu jsou prudké reakce publika na pouhé objevení se dadaistů; adekvátní oznámení v novinách připravila publikum na šok, takže jej očekávalo. Takovýto takřka již institucionalizovaný šok ze všeho nejméně dokáže zpětně ovlivnit životní praxi recipientů; stává se předmětem „konzumace“.

Co zůstává, je záhadnost výtvoru, jeho odolnost vůči snaze vypáčit z něj smysl. Jestliže recipient nechce jednoduše rezignovat, případně se spokojit s arbitrárním kladením smyslu, opírajícím se o jednu dílčí složku díla, musí se snažit porozumět právě této záhadnosti avantgardního díla. Přechází tedy na jinou úroveň interpretace. Místo toho, aby se nadále pokoušel podle principu hermeneutického kruhu porozumět smyslu na základě souvislosti celku díla a jeho částí, suspenduje hledání smyslu a zaměřuje svou pozornost na konstrukční principy, jež určují výstavbu díla, aby v nich našel klíč k záhadnosti výtvoru. Avantgardní dílo tedy vyvolává zlom v recepci, který je analogický zlomkovitému (ne-organickému) charakteru díla. Mezi poci-

53 K problému šoku v moderně srov. podnětné postřehy W. Benjamina, jejichž nosnost je ovšem ještě třeba v jednotlivých aspektech ověřit: Walter BENJAMIN, „O některých motivech u Baudelaira“, in: *Dílo a jeho zdroj*, Praha: Odeon 1979, s. 81–112.

54 Srov. živé vyličení R. Hausmanna, obzvláště cenné vzhledem k množství přetištěných dokumentů: Raoul HAUSMANN, *Am Anfang war Dada*, eds. Karl Riha a Günter Kämpf, Steinbach – Gießen: Anabas 1972.

55 Brechtova teorie zcizovacího efektu představuje důsledný pokus překonat nespecifický charakter šokového účinku a téměř didakticky se s šokem vyrovnat.

tem nepřim
který zakou
zí zlom: vs
vývoji umě
novém typu
nost recipie
čtení jeho d
k tomuto ty
nického um
stituci celko
ním struktur

Pokusili
ním umělečk
Tyto metody
rá se vymyka
o rekonstruk
ními metoda
usilující o in
cílem této re
díla určité vě
metodu nebo
naprosto odp
gardní uměle
však zdaleka
jednoduše ne
na základě ro
turalizaci me
tento proces
k jejich synté
mi, že literár

Podmínko
poklad, že e
díle nikdy až
syntézy stává
jakkoli přek
přece jen chá

56 K tomu srov.
senschaft“, in
s. 7–21, a úd
schen Herm
S problémy t
vám v rámci

tem nepřiměřenosti způsobů recepce vypěstovaných na organickém díle, který zakoušíme v šoku, a snahou uchopit principy konstrukce se nachází zlom: vzdáváme se interpretace smyslu. Jedna z rozhodujících změn ve vývoji umění, jež způsobila historická avantgardní hnutí, spočívá v tomto novém typu recepce, k němuž podněcuje avantgardní umělecké dílo. Pozornost recipienta se již nezaměřuje na smysl díla uchopovaný prostřednictvím čtení jeho dílčích částí, ale na konstrukční princip. Recipienti jsou tlačeni k tomuto typu recepce v důsledku skutečnosti, že část, jež má v rámci organického uměleckého díla charakter nutnosti, jelikož se spolupodílí na konstituci celkového smyslu díla, se v avantgardním díle stává pouhým naplněným strukturním vzorcem.

Pokusili jsme se zde geneticky rekonstruovat vztah mezi avantgardním uměleckým dílem a uměno- či literárněvědnými formálními metodami. Tyto metody jsme popsali jako reakci recipientů na avantgardní díla, která se vymykají přístupu tradiční hermeneutické metody. Při tomto pokusu o rekonstrukci jsme museli klást obzvláště velký důraz na zlom mezi formálními metodami (zaměřujícími se na umělecké postupy) a hermeneutikou usilující o interpretaci smyslu. Neměli bychom se však mylně domnívat, že cílem této rekonstrukce genetického vztahu je přiřadit k určitým typům díla určité vědecké metody, například k organickým dílům hermeneutickou metodu nebo k avantgardním dílům metodu formální. Takovéto přiřazování naprosto odporuje myšlenkovému postupu, který jsme zde nastínili. Avantgardní umělecké dílo si sice vynucuje novou metodu studia; její uplatnění se však zdaleka neomezuje na avantgardní dílo, stejně jako s jejím nástupem jednoduše nemizí hermeneutická problematika rozumění smyslu; spíše zde na základě rozhodujících proměn předmětné oblasti dochází také k restrukturalizaci metod vědeckého studia fenoménu umění. Lze předpokládat, že tento proces postupuje od protikladu formální a hermeneutické metody k jejich syntéze, kdy obě budou zrušeny v hegelovském smyslu slova. Zdá se mi, že literární věda se dnes nachází v tomto bodě.⁵⁶

Podmínkou možnosti syntézy formální a hermeneutické metody je předpoklad, že emancipace jednotlivých složek nedospívá ani v avantgardním díle nikdy až k naprostému odpoutání se od celku díla. I tam, kde se negace syntézy stává principem ztvárňování, musíme přece jen myslet jednotu, byť jakkoli překerní. Z hlediska recepce to znamená, že i avantgardní dílo lze přece jen chápat hermeneuticky (tj. jako celek smyslu), až na to, že jeho

56 K tomu srov. Peter BÜRGER, „Zur Methode. Notizen zu einer dialektischen Literaturwissenschaft“, in: *Studien zur französischen Frühaufklärung*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1972, s. 7–21, a *idem*, „Benjamins ‚rettende Kritik‘. Vorüberlegungen zum Entwurf einer kritischen Hermeneutik“, *Germanisch-Romanische Monatsschrift* N. F., roč. 23, 1973, s. 198–210. S problémy teorie vědy, které nastoluje syntéza formalismu a hermeneutiky, se vyrovnává v rámci kritiky metody.

jednota v sobě obsahuje rozpor. Celek díla se už nekonstituuje harmonií jednotlivých složek, ale rozporuplným vztahem heterogenních prvků. Po historických avantgardních hnutích nelze hermeneutiku ani jednoduše nahradit formalistickými metodami, ani nadále používat jako intuitivní metodu zkoumání; spíše musí být modifikována podle potřeb nové dějinné situace. Formálním metodám analýzy uměleckých děl nicméně v rámci kritické hermeneutiky připadá větší význam v té míře, v jaké rozpoznáváme podřazování částí celku, postulované tradiční hermeneutikou, coby interpretační mřížku, která v konečném důsledku zůstává poplatná klasické estetice. Kritická hermeneutika nahrazuje teorém nutné shody celku a částí zkoumáním rozporů mezi jednotlivými vrstvami díla, ze kterých teprve usuzuje na smysl celku.

V. Av a ang

1. Debata m

Zařazení oddílu ze pokud může které v umění mezi pojmem a nich. Pokusíme lýzu otázky, zda tí, není možné o

Až dosud jst intence historick díla. Jako inten ní instituce umě ce nespočívá v t tečně zničila a t ale zejména v t společenskou p neorganický út naskrz ovládá č podstatně větší složek významo ných znaků.

Jak Lukácsor kladu organické v jejich hodnocer

V. Avantgarda a angažovanost

1. Debata mezi Adornem a Lukácsem

Zařazení oddílu o angažovanosti do teorie avantgardy lze ospravedlnit, pouze pokud můžeme prokázat, že avantgarda radikálně proměnila postavení, které v umění zaujímá politická angažovanost, a že je tedy třeba rozlišovat mezi pojmem angažovanosti před historickými avantgardními hnutími a po nich. Pokusíme se zde doložit, že je tomu opravdu tak. To znamená, že analýzu otázky, zda je nutné se v rámci teorie avantgardy zabývat angažovaností, není možné oddělit od analýzy problému samého.

Až dosud jsme se věnovali teorii avantgardy na dvou úrovních: na úrovni intence historických avantgardních hnutí a na úrovni popisu avantgardního díla. Jako intenci historických avantgardních hnutí jsme definovali zrušení instituce umění jakožto oddělené od životní praxe. Význam této intence nespočívá v tom, že by se instituce umění v buržoazní společnosti skutečně zničila a tím bylo umění bezprostředně převedeno do životní praxe, ale zejména v tom, že umožnila rozpoznat vliv instituce umění na reálnou společenskou působnost jednotlivých děl. Avantgardní dílo je určeno jako neorganický útvar. Zatímco u organického díla princip ztvárňování skrz naskrz ovládá části a svazuje je v jednotu, u avantgardního díla mají části podstatně větší samostatnost oproti celku; ztrácejí hodnotu konstitutivních složek významové totality a zároveň získávají hodnotu relativně samostatných znaků.

Jak Lukácsova, tak Adornova teorie avantgardy se zakládají na protikladu organického a neorganického uměleckého díla. Rozcházejí se však v jejich hodnocení. Zatímco Lukács podržuje organické (v jeho terminologii

realistické) umělecké dílo jako estetickou normu a z tohoto důvodu odmítá avantgardní umělecké dílo coby dekadentní,¹ povyšuje Adorno na normu, i když historickou, avantgardní neorganické dílo, a odsuzuje proto jako esteticky zpátečnické všechny současné pokusy o realistické umění v Lukáčsově smyslu.² Obě umělecké teorie pracují s určeními, která byla už předem rozhodnuta na teoretické rovině. Tím samozřejmě nechceme říct, že Lukács a Adorno vytyčují podobně jako autoři renesančních a barokních poetik obecné nadhistorické zákony, jimiž se posléze poměřují jednotlivá umělecká díla; uvedené teorie jsou normativní jedině v tom smyslu, v jakém obsahuje normativní moment také Hegelova estetika, které jsou oba teoretici různými způsoby zavázáni. Hegel estetiku historizoval. Dialektika formy a obsahu se uskutečňuje pokaždé jinak v umění symbolickém (tj. orientálním), klasickém (řeckém) a romantickém (křesťanském). Tato historizace ale pro Hegela neznamena, že by romantická forma umění byla zároveň nejdokonalejší; naopak, Hegel pokládá vzájemné prostoupení formy a látky, jehož bylo dosaženo v řecké klasice, za vrchol, který se váže na určitý stupeň vývoje světového ducha a nevyhnutelně pomíjí spolu s ním. Klasické dokonalosti, jejíž podstata spočívá v tom, „že duchovno prolnulo úplně svůj vnější zjev“,³ romantické umělecké dílo už nemůže dosáhnout, a sice proto, že základním principem romantického umění je „povznesení ducha k sobě“.⁴ V důsledku toho, že se duch „z vnějšku přivede zpátky do své intimity se sebou a že klade vnější realitu jako jsoučno, které mu již není adekvátní“,⁵ se rozpadá vzájemné prostoupení duchovního a materiálního, jehož bylo dosaženo v klasickém umění. Hegel dokonce jde o krok dál a předvídá „konečný bod romantična“, který charakterizuje jako „nahodilost vnějšku i nitra a rozpad těchto stránek, kterým se ruší samo umění“.⁶ S romantickou uměleckou formou dochází umění vůbec ke konci a uvolňuje místo vyšší formě vědomí, totiž filosofii.⁷

Lukács přebírá podstatné aspekty hegelovské koncepce. Hegelovská opozice mezi klasickým a romantickým uměním se u něj opakuje jako protiklad mezi uměním realistickým a avantgardním. A stejně jako Hegel, i Lukács rozvíjí tento protiklad v rámci určité filosofie dějin. Lukács dějiny už ovšem nepojímá jako sebepohyb světového ducha, který se stahuje

1 Srov. Georg LUKÁCS, *Wider den mißverstandenen Realismus*, Hamburk: Claassen 1958.

2 Srov. Theodor W. ADORNO, „Erpreßte Versöhnung. Zu Georg Lukács: ‚Wider den mißverstandenen Realismus‘“, in: *Noten zur Literatur*, sv. 2, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1963, s. 152–187.

3 Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Estetika*, sv. 1, Praha: Odeon 1966, s. 375.

4 *Ibid.*, s. 376.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*, s. 382.

7 Srov. také „Závěrečnou poznámku se zřetelem k Hegelovi“ v tomto svazku.

z vnějšího světa zpátky do
a smyslovosti, ale
cem buržoazního
roku 1848, ztrácí
jimiž prochází bu
díla. Naturalistick
celkové perspektiv
který dosahuje své
ky nutného zániku
romantického um
avantgardy; na d
ci, podle které org
dokonalosti, až na
ale spíše ve velkyc
To ale naznačuje,
rozdíl od Hegela
není možné dosáh
období vzestupu b
se navíc snaží zmí
(totiž nemožnost b
že připouští existe

Adorno je v to
ný možný autentic
vychází z Hegela,
nocení romantické
rá Lukács přenesl
do konce Hegelov
z historicky vznikl
Z tohoto pohledu
ný výraz odcizení
podle vzoru organ
by bylo neadekvá

8 Oba momenty Lukácsova umění a jeho estetické kritiky se nacházejí v Richard BRINKHOFF, *Wider den mißverstandenen Realismus*, s. 152–187, který ho z hlediska estetické kritiky a Zoly. Tuto proměnu (ibid., s. 43), v další kapitole nazývá umělecké falše, zkusme-li ji chápat jako

9 Srov. LUKÁCS, *Wider den mißverstandenen Realismus*, s. 152–187.

z vnějšího světa zpátky k sobě a tím ruší možnost klasické harmonie ducha a smyslovosti, ale materialisticky – jako dějiny buržoazní společnosti. S koncem buržoazního emancipačního hnutí, který vyznačuje červnová revoluce roku 1848, ztrácí buržoazní intelektuál také schopnost zobrazit proměny, jimiž prochází buržoazní společnost, v totalitě realistického uměleckého díla. Naturalistické pohroužení se do detailu spolu se související ztrátou celkové perspektivy je znakem rozkladu buržoazního realismu – rozkladu, který dosahuje svého vrcholu v avantgardě. Tento vývoj má povahu historicky nutného zániku.⁸ Lukács tedy na jednu stranu promítá Hegelovu kritiku romantického umění jako historicky nutného úpadkového jevu na umění avantgardy; na druhou stranu do velké míry přebírá Hegelovu koncepci, podle které organické umělecké dílo představuje jakýsi druh absolutní dokonalosti, až na to, že jeho naplnění Lukács nenachází v řeckém umění, ale spíše ve velkých realistických románech Goetheho, Balzaca a Stendhala. To ale naznačuje, že i pro Lukácsa leží vrchol vývoje umění v minulosti. Na rozdíl od Hegela pro něj z toho ovšem nutně nevyplývá, že v přítomnosti není možné dosáhnout dokonalosti. Nejenže se velcí realističtí spisovatelé období vzestupu buržoazie stávají vzory pro socialistický realismus; Lukács se navíc snaží zmírnit radikální důsledky své dějinně filosofické konstrukce (totiž nemožnost buržoazního realismu po roce 1848, respektive 1871) tím, že připouští existenci buržoazního realismu ve dvacátém století.⁹

Adorno je v tomto bodě radikálnější; považuje avantgardní dílo za jediný možný autentický výraz současného stavu světa. Také Adornova teorie vychází z Hegela, ale nepřebírá od něj hodnotová rozlišení (negativní hodnocení romantického umění versus vysoké ocenění klasického umění), která Lukács přenesl do přítomnosti. Adorno se pokouší radikálně domyslet do konce Hegelovu historizaci uměleckých forem tím, že nedává žádnému z historicky vzniklých typů dialektiky formy a obsahu přednost před jiným. Z tohoto pohledu se avantgardní umělecké dílo jeví jako historicky nutný výraz odcizení v pozdně kapitalistické společnosti; chtít je poměřovat podle vzoru organické uzavřenosti klasického, respektive realistického díla by bylo neadekvátní. Zprvu se zdá, že se tím Adorno definitivně rozchází

8 Oba momenty Lukáčsovy teorie avantgardy, totiž historická nutnost vzniku avantgardního umění a jeho estetické odmítnutí, jsou jasně patrné také v článku Georg LUKÁCS, „Erzählen oder Beschreiben? Zur Diskussion über Naturalismus und Formalismus“, přetištěno v Richard BRINKMANN (ed.), *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1969, s. 33–85. Lukács staví roli popisu u Balzaca, který ho z hlediska funkce podřizuje celku díla, proti jeho osamostatnění u Flauberta a Zoly. Tuto proměnu sice nejprve uchopuje jako „nutný výsledek společenského vývoje“ (*ibid.*, s. 43), v dalším kroku ale tento výsledek kritizuje: „nutnost může být také nutností umělecké falše, zkreslení a špatnosti“ (*ibid.*).

9 Srov. LUKÁCS, *Wider den mißverstandenen Realismus*.

s normativní teorií. Není ale těžké si všimnout, že na cestě k radikální historizaci normativita znova vstupuje do teorie a poznamenává ji neméně zásadně, než tomu bylo u Lukáče.

Lukács rovněž považuje avantgardu za výraz odcizení v pozdně kapitalistické společnosti, což ale pro něj jako socialistu znamená zároveň výraz zaslepení buržoazních intelektuálů tváří v tvář reálným historickým silám vzdoru, které usilují o socialistickou přeměnu této společnosti. Podle Lukáče je možnost realistického umění v přítomnosti vázána na tuto politickou perspektivu. Adorno takovou politickou perspektivu nemá. V důsledku toho se pro něj stává avantgardní umění jediným autentickým uměním možným v pozdně kapitalistické společnosti. Jakýkoliv pokus vytvořit organické, v sobě uzavřené dílo (jež by Lukács nazval realistickým), je pro Adorna nejen krokem zpět oproti již dosažené úrovni umělecké techniky,¹⁰ ale navíc je ideologicky podezřelý. Místo toho, aby odhalovalo rozpory přítomné společnosti, organické dílo už svou formou napomáhá iluzi vykoupeneho světa, i kdyby svým explicitním obsahem usilovalo o něco zcela jiného.

Naším úkolem zde není rozhodnout, který z obou přístupů je ten „správný“; intencí předkládané teorie je spíše prokázat historický ráz samotné debaty. To vyžaduje, abychom ukázali, že premisy, ze kterých vycházejí oba autoři, jsou dnes již historické, a proto je nemůžeme jednoduše převzít. Řečeno ve formě teze: naznačený spor mezi Lukáčsem a Adornem ohledně legitimacy avantgardního umění se omezuje na rovinu uměleckých prostředků a na proměnu typu díla (organické versus neorganické umělecké dílo), která s nimi souvisí. Ani jeden z těchto autorů ovšem netematizuje útok avantgardních hnutí na instituci umění. Teorie, kterou zde předkládáme, ale považuje tento útok za rozhodující událost vývoje umění v buržoazní společnosti, a sice proto, že poprvé umožnil nahlédnout, jakou rozhodující

10 Můžeme se podívat nad tím, že Adorno, který společně s Horkheimerem v *Dialektice osvícenství* (Theodor W. ADORNO – Max HORKHEIMER, *Dialektika osvícenství*, Praha: OIKOYMENH 2009) radikálně problematizoval technický pokrok (technický pokrok sice otevírá možnost důstojné existence pro všechny, nijak ale její uskutečnění nezaručuje), bez výhrad akceptuje pojem technického pokroku v oblasti umění. Odlišný Adornův postoj k industriální technice na jedné straně a k umělecké technice na straně druhé lze vysvětlit tím, že je vzájemně odděluje. Srov. Burkhardt LINDNER, „Brecht/Benjamin/Adorno. Über Veränderungen der Kunstproduktion im wissenschaftlich-technischen Zeitalter“, in: Heinz Ludwig ARNOLD, *Bertolt Brecht*, sv. 1, Mnichov: Boorberg 1972, s. 14–36, zde s. 24 nn. Kritické teorii ovšem nelze předhazovat, že „ztotožňuje ekonomické výrobní vztahy s technologickou strukturou výrobních sil“ (*ibid.*, s. 27). Kritická teorie reflektuje historickou zkušenost, že rozvoj výrobních sil nijak nutně nevede ke zprůtrhání výrobních vztahů, ale že naopak může poskytovat prostředky k ovládnutí člověka. „Signaturou doby je převaha výrobních vztahů nad výrobními silami, které se těmto vztahům již dlouho vysmívají.“ Theodor W. ADORNO, „Einleitungsvortrag zum 16. deutschen Soziologentag“, in: *idem* (ed.), *Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft? Verhandlungen des 16. deutschen Soziologentages vom 8. bis 11. April 1968 in Frankfurt*, Stuttgart: Enke 1969, s. 20.

roli hraje i nespojím gardní hnutí otázka for hnutí jedn jeho neúči platnost, a ní hnutí z poplatní p ky podmír

Adorn estetické t díla, a nik avantgard rý odpoví ce avantg nepravda Historická zrušila m všeobecn je dnes fa zury v děj nespočívá vat platno studium u jež může díla jako vatelného umění).¹¹

Zaned v souvisl jem k Br z jeho te který pos bezprostí vá z vedl

11 „Umění zprostí tezi vó zachyc gardní

12 K funk

roli hraje instituce umění, pokud jde o působnost jednotlivých děl. Jestliže nespojíme cézuru ve vývoji umění, kterou vyprovokovala historická avantgardní hnutí, s útokem na instituci umění, do středu úvahy se nutně dostává otázka formy (organické versus neorganické dílo). Pokud ale avantgardní hnutí jednou odhalila instituci umění jako řešení záhady účinku umění, resp. jeho neúčinnosti, pak už si nemůže žádná forma sama o sobě klást nárok na platnost, ať už věčnou, nebo časově podmíněnou. Takový nárok avantgardní hnutí zrušila. V tom, že ho znovu vznášejí, zůstávají Lukács a Adorno poplatní předavantgardnímu uměleckému období, které znalo jen historicky podmíněnou změnu stylů.

Adorno bezpochyby učinil avantgardu významným tématem dnešní estetické teorie, přitom ale kladl důraz výhradně na nový typ uměleckého díla, a nikoliv na uvedení umění zpět do životní praxe, o které usilovala avantgardní hnutí. Tím se ale avantgarda stává jediným typem umění, který odpovídá době.¹¹ Tento názor je pravdivý v tom, že dalekosáhlé intence avantgardních hnutí je možné skutečně považovat za zkrachovalé; jeho nepravda ovšem tkví v tom, že toto ztroskotání nezůstalo bez následků. Historická avantgardní hnutí sice nedokázala zrušit instituci umění, avšak zrušila možnost, aby jeden určitý umělecký směr vystupoval s nárokem na všeobecnou platnost. Koexistence „realistického“ a „avantgardního“ umění je dnes fakt, proti kterému už není legitimně možné nic namítat. Význam cézury v dějinách umění, kterou vyprovokovala historická avantgardní hnutí, nespočívá sice ve zrušení instituce umění, ale ve zrušení možnosti prosazovat platnost estetických norem. Z toho vyplývají jisté důsledky pro vědecké studium uměleckých děl: normativní reflexi nahrazuje funkcionální analýza, jež může učinit předmětem svého bádání společenskou působnost (funkci) díla jako výsledek setkání stimulů vložených do díla a sociologicky definovatelného publika uvnitř předem daného institucionálního rámce (instituce umění).¹²

Zanedbání instituce umění u Lukáče a Adorna bude zapotřebí vnímat v souvislosti s dalším společným rysem obou teoretiků: s odmítavým postojem k Brechtovu dílu. U Lukáče vyplývá odmítnutí Brechta bezprostředně z jeho teoretického přístupu; na Brechtova díla se vztahuje též rozsudek, který postihuje všechna neorganická díla. U Adorna toto odmítnutí není bezprostředním důsledkem ústředního teoretického přístupu, ale vyplývá z vedlejšího teorému, podle kterého jsou umělecká díla „nevědomým

11 „Umění se nachází v realitě, má svou funkci uvnitř reality a je také rozmanitými způsoby zprostředkováno ve vztahu k realitě. Nicméně na základě svého pojmu stojí umění v antitezí vůči tomu, co je dáno.“ ADORNO, „Erpreßte Versöhnung“, s. 163. Tato věta výstižně zachycuje distanci, která odděluje Adorna od nejradikálnějších snah evropských avantgardních hnutí: Adorno trvá na autonomii umění.

12 K funkcionální analýze viz úvod tohoto svazku: „Předběžné úvahy ke kritické literární vědě“.

dějepisem toho, co je v dějinách bytostné i nestvůrné [*geschichtlichen Wesens und Unwesens*]¹³. Je-li dáno, že vztah mezi dílem a společností, kterou je dílo podmíněno, musí být nutně nevědomý, pak lze jen stěží adekvátně reagovat na Brechta, který se snažil ztvárnit tento vztah s největší možnou mírou uvědomění.¹⁴

Shrňme: debata mezi Lukácsem a Adornem, která v mnoha ohledech navazuje na diskusi o expresionismu z poloviny třicátých let, ústí v aporii: dvě kulturní teorie, jež samy sebe chápou jako materialistické, stojí nepřátelsky proti sobě, přičemž se obě opírají o určité politické pozice. Adorno, který nejen považuje pozdní kapitalismus za definitivně stabilizovaný, ale dokonce se domnívá, že historická zkušenost vyvrátila naděje obsažené v socialismu, chápe avantgardu jako radikální protest proti každému falešnému smíření se se stávající skutečností, a tudíž jako jedinou historicky legitimní formu umění. Lukács naproti tomu odsuzuje avantgardní umění, i když naprosto uznává jeho opoziční charakter, protože tento protest zůstává abstraktní, bez historické perspektivy, slepý vůči reálným opozičním silám pracujícím na překonání kapitalismu. Společný rys obou přístupů, který nejenže neruší tuto aporii, ale ještě ji umocňuje, spočívá v tom, že ani jeden z obou autorů, z důvodů, které jsou relevantní z hlediska jejich teorií, není s to pochopit nejvýraznějšího materialistického spisovatele přítomnosti (Brechta).

Východisko z této situace se zdá být nasnadě, totiž obrátit se právě k teorii tohoto spisovatele a povýšit ji na měřítko hodnocení. Toto východisko ale má jeden významný nedostatek; nedovoluje *porozumět* Brechtovu dílu. Toto dílo totiž nemůže platit jako horizont hodnocení a zároveň být uchopeno ve své specifčnosti. Učiníme-li z Brechta měřítko toho, co je dnes schopna vykonat literatura, pak již nemůžeme hodnotit samotného Brechta, ba už ani nemůžeme pokládat otázku, zda se řešení určitých problémů, která objevil, vážou na dobu svého vzniku či nikoliv. Jinými slovy: právě proto, že chceme pochopit Brechtův epochální význam, si nemůžeme vzít jako rámec zkoumání jeho teorii. Můj návrh řešení nastíněné aporie spočívá v tom, že budeme pohlížet na historická avantgardní hnutí jako na cézuru ve vývoji umění v buržoazní společnosti, a na základě této cézury budeme koncipovat i literární vědu. Také Brechtovo dílo a teorie by měly být vymezeny ve vztahu k této cézuře. Otázka by tedy měla znít: v jakém vztahu se nachází Brecht vůči historickým avantgardním hnutím? Tato otázka až dosud nebyla položena, jednak protože se předpokládalo, že Brecht je avantgardista, jednak protože nebyl k dispozici žádný přesný pojem historických

13 [Theodor W. ADORNO], „Versuch über Wagner. Zu dem Buch, dass so viele Diskussionen entfesselte“, *Die Zeit*, 9. října 1964, č. 41, s. 23.

14 V *Estetické teorii* se Adorno pokusil o přiměřenější hodnocení Brechta. To ale nemění nic na faktu, že v rámci Adornovy teorie není místo pro spisovatele, jako je Brecht.

avantgard
v její ko
Brec
zrušit in
odporu l
odstrani
jehož úst
dý Brech
nich kate
změnit, z
avantgar
livé mom
ruhé poz
avantgar
a zrušit ji
možností
dovoluje
svěbytnos
spět k tak
(mezi Lu
teorie a un
Teze, k
tova díla,
zní: histor
angažovan
avantgardy
ho díla) bu
je politick
avantgardn
se artikuluj
nickém un
se stávají
pomáhají k
něhdy, poku
jeho formy)
již existující
novat na Vo
restaurace, c
ní nebezpečí

15 Srov. Bertol
- Vjmar: An

avantgardních hnutí. Tuto otázku zde pochopitelně nemůžeme prozkoumat v její komplexnosti, místo toho se musíme spokojit s několika náznaky.

Brecht nikdy nesdílel intenci zástupců historických avantgardních hnutí zrušit instituci umění. Ani zamlada v žádném případě nevyvozoval ze svého odporu k divadlu vzdělané buržoazie důsledek, že by se divadlo mělo zcela odstranit, ale spíše usiloval o jeho radikální proměnu. Vzor nového divadla, jehož ústřední kategorií je zábava, Brecht nachází ve sportu.¹⁵ Nejenže mladý Brecht tím, že definuje umění jako samoučel, zachovává jednu z ústředních kategorií klasické estetiky; fakt, že instituci divadla nechce zrušit, ale změnit, zřetelně ukazuje vzdálenost, která jej dělí od zástupců historických avantgardních hnutí. Spojuje jej s nimi zaprvé koncepce díla, jehož jednotlivé momenty se osamostatňují (což je podmínka účinnosti zcizení), zadruhé pozornost, kterou Brecht věnuje instituci umění. Avšak na rozdíl od avantgardistů, kteří měli za to, že mohou na tuto instituci přímo zaútočit a zrušit ji, Brecht vypracovává koncept refunkcionalizace v mezích reálných možností. Těchto několik postřehů nám mělo ukázat, že teorie avantgardy dovoluje situovat Brechta v kontextu moderního umění, a tak vymezit jeho svébytnost. Existuje tedy důvod se domnívat, že teorie avantgardy může přispět k takovému řešení výše naznačené aporie materialistické literární vědy (mezi Lukáčsem a Adornem), které se nebude opírat o kanonizaci Brechtovy teorie a umělecké praxe.

Teze, kterou zde budeme zastávat, se pochopitelně netýká pouze Brechtova díla, ale postavení politické angažovanosti v umění vůbec. Tato teze zní: historická avantgardní hnutí od základu změnila postavení politické angažovanosti v umění. V souladu s výše vypracovanou podvojnou definicí avantgardy (útok na instituci umění a zrod neorganického typu uměleckého díla) budeme zkoumat naši otázku na obou rovinách. Je nepochybné, že politicko-morální angažovanost existuje v umění také před historickými avantgardními hnutími; nachází se však v napjatém vztahu k dílu, ve kterém se artikuluje. Politicko-morální obsahy, které chce autor vyslovit, se v organickém uměleckém díle nutně podřizují organičnosti celku. To znamená, že se stávají (ať už to autor chce, nebo nechce) částmi právě toho celku, který pomáhají konstituovat. Angažované umělecké dílo může být úspěšné pouze tehdy, pokud jednotlivým principem, který skrz naskrz ovládá dílo (včetně jeho formy), je samotná angažovanost. To se ale nestává často. Do jaké míry již existující žánrové tradice odolávají angažovanému užití, je možné pozorovat na Voltairových tragédiích, zrovna tak jako na lyrické poezii období restaurace, oslavující svobodu. U organického uměleckého díla stále hrozí nebezpečí, že angažovanost zůstane vnější vůči dílu jako jednotě formy

15 Srov. Bertolt BRECHT, „Mehr guten Sport!“ (1926), in: *Schriften zum Theater*, sv. 1, Berlín – Výmara: Aufbau 1964, 64–69.

a obsahu a naruší jeho substanci. Většina kritiků angažovaného umění se pohybuje na této rovině argumentace. Musíme ale důrazně poukázat na to, že tato argumentace si může nárokovat platnost, jen pokud jsou splněny dva předpoklady: týká se výlučně organického uměleckého díla, a to pouze v případě, že se angažovanost nestala jednotícím principem díla. Pokud se podaří zorganizovat dílo na základě angažovanosti, číhá na politickou tendenci jiné nebezpečí: neutralizace prostřednictvím instituce umění. Recepce v kontextu výtvorů, jejichž společným rysem je oddělení od životní praxe, může vést k tomu, že se budeme dívat na dílo, jehož angažovanost je zformována podle estetického zákona organičnosti, jako na pouhý umělecký produkt. Instituce umění neutralizuje politický obsah konkrétního díla.

Teprve historická avantgardní hnutí ukázala, jaký význam má instituce umění pro působení jednotlivých děl. Tím způsobila posun v chápání problému. Stalo se zjevným, že společenský účinek díla není možné jednoduše vyčíst z díla samotného, ale že jej naopak rozhodujícím způsobem spolurobují instituce, v jejímž rámci dílo „funguje“. Brechtovy a Benjaminovy úvahy dvacátých a třicátých let, týkající se refunkcionalizace výrobního aparátu,¹⁶ jsou bez avantgardních hnutí nemyslitelné. I tady bychom se ovšem měli mít na pozoru, abychom spolu s Brechtovou a Benjaminovou formulací problému zároveň nepřejímali jimi naznačená řešení problému a nepřenášeli je nehistoricky na přítomnost.¹⁷

Rozvíjení neorganického typu díla hraje ve změně problému angažovanosti stejně podstatnou roli jako útok na instituci umění. Jestliže jednotlivý prvek avantgardního díla přestává být podroben organizujícímu principu, musí se také jinak položit otázka místa politických obsahů v rámci díla. Ty jsou u avantgardního díla esteticky legitimní i jednotlivě; jejich účinek nemusí být nutně zprostředkován celkem díla, ale může být koncipován i jako parciální.¹⁸ V avantgardním díle neodkazuje jednotlivý znak primárně

16 Srov. Bertolt BRECHT, „Radiotheorie 1927–1932“, in: *Schriften zur Literatur und Kunst*, ed. Werner Hecht, sv. 1, Berlín – Výmár: Aufbau 1966, s. 125–147; Walter BENJAMIN, „Autor jako producent“, in: *Agesilaus Santander. Výbor z textů*, Praha: Herrmann & synové 1998, s. 151–173; Walter BENJAMIN, „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“, in: *Výbor z díla*, sv. 1, *Literárněvědné studie*, Praha: OIKOYMENH 2009, s. 299–326.

17 Tomuto pokusu podlehl například Hans Magnus ENZENSBERGER v „Baukasten zu einer Theorie der Medien“, *Kursbuch*, 1970, č. 20, s. 159–186.

18 Z tohoto úhlu pohledu se nabízí znova promyslet mou interpretaci úvodních pasáží Aragonova *Venkovaná z Paříže*. Konstatování učiněné na začátku analýzy, že popis ve *Venkovanovi* „není funkčně přiřazen k něčemu jinému [...], ale je subjektem vyprávění“ (Peter BÜRGER, *Der französische Surrealismus*, Frankfurt n. M.: Athenäum 1971, s. 104), není při vyhodnocení dokumentace bídy vyvlastněných obchodníků z pasáže dostatečně zohledněno (*ibid.*, s. 109). Avantgardní dílo se ovšem už nekonzentruje na jeden princip, nýbrž umožňuje představit si současně více divergentních přístupů. Sociální obžaloba a atmosféra zkázy zde stojí vedle sebe, aniž by připouštěly, jako v organickém díle, udržení převahy jednoho z momentů.

na celek díla, ale na skutečnost. Recipient může vnímat jednotlivý znak buď jako důležité prohlášení týkající se životní praxe, nebo jako politický podnět. To má podstatné důsledky pro místo angažovanosti v díle. Jakmile dílo přestává být koncipováno jako organická totalita, nepodléhá už ani dílčí politický motiv nadvládě celku díla, ale může působit izolovaně. Na bázi avantgardního typu díla se stává možným nový typ angažovaného umění. Můžeme dokonce zajít o krok dál a prohlásit, že avantgardní umělecké dílo překonává starou dichotomii „čistého“ a „politického“ umění. Bude ovšem potřeba vysvětlit, co má tato věta znamenat. Mohli bychom jí v Adornově smyslu rozumět tak, že strukturální princip neorganická je již sám o sobě emancipační, protože nám dovoluje prolomit ideologii, jež se stále více uzavírá do systému. V takovém pojetí avantgarda a angažovanost nakonec spadají v jedno; tato identita ovšem spočívá jedině ve strukturálním principu, z čehož vyplývá, že angažované umění je tu definováno právě pouze formálně, ale nikoliv z hlediska obsahu. Odtud pak už zbývá pouhý krok k tabuizování politických výpovědí u avantgardního díla. Překonání dichotomie „čistého“ a „politického“ umění je ale možné myslet ještě jinak. Místo toho, abychom prohlašovali samotný avantgardní strukturální princip neorganická za politickou výpověď, lze poukázat na to, že tento princip umožňuje koexistenci politických a nepolitických motivů dokonce v rámci jednoho jediného díla. Na bázi neorganického díla se tak stává možným nový typ angažovaného umění.¹⁹ Díky značné míře samostatnosti, kterou získávají jednotlivé motivy avantgardního díla, může také politický motiv mít bezprostřední účinek; divák jej může konfrontovat s vlastní životní realitou. Brecht tuto možnost rozpoznal a využil. Ve svém *Pracovním deníku* píše:

aby přednesení fabule tvořilo absolutní celek, vyžadují aristotelská skladba dramatu a příslušné metody herectví [...] klamání diváka ohledně způsobů, jak se dění ztvárněné na jevišti odehrává a uskutečňuje v opravdovém životě. detaily není možné jednotlivě konfrontovat s korespondujícími prvky skutečného života. nic nesmíme „vytrhnout ze souvislosti“, abychom to snad dali do nějaké skutečné souvislosti. zcizující dramatika to odstraňuje. fabule se zde odvíjí diskontinuálně, jednotný celek sestává ze samostatných částí, z nichž každou můžeme, ba musíme ihned konfrontovat s korespondujícími dílčími projevy skutečnosti.²⁰

¹⁹ Neorganické dílo dovoluje položit otázku možnosti angažovanosti novým způsobem. Kritika angažovaného umění to často není schopna rozpoznat; s otázkou angažovanosti stále ještě nakládá tak, jako kdyby měla definovat postavení politických obsahů v organickém uměleckém díle. Jinak řečeno, tato kritika nevzala na vědomí změnu chápání problému, již způsobila historická avantgardní hnutí.

²⁰ Bertolt BRECHT, *Arbeitsjournal*, ed. Werner Hecht, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1973, s. 140 (záznam z 3. 8. 1940).

Brecht je avantgardistou do té míry, do jaké avantgardní typ uměleckého díla umožňuje nový typ politického umění tím, že propouští části z podrobení celku díla. Brechtovské realizace ukazují, že i když avantgardní umělecké dílo musí nutně pokulhávat za cílem historických avantgardních hnutí revolučně proměnit životní praxi, přesto zároveň zachovává jejich intenci. Totální navrácení umění zpět do životní praxe sice mohlo zkrachovat, zato umělecké dílo vstoupilo do nového vztahu ke skutečnosti. Nejenže skutečnost proniká ve své konkrétní rozmanitosti do díla, ale ani dílo samo se vůči ní již neuzavírá. Je ovšem potřeba mít na zřeteli, že politický účinek avantgardních děl naráží na hranice kladené institucí umění, jež v buržoazní společnosti stále představuje oblast oddělenou od životní praxe.

2. Závěrečná poznámka se zřetelem k Hegelovi

Jak jsme viděli, Hegel historizuje umění, avšak nikoliv *pojem* umění. Navzdory tomu, že tento pojem má počátek v řeckém umění, Hegel mu přisuzuje nadhistorickou platnost. Szondi oprávněně shledává: „Zatímco se u Hegela všechno dostává do pohybu, všechno má své specifické místo v historickém vývoji [...], samotný pojem umění se jen sotva může vyvíjet, protože je ražen podle jedinečného vzoru řeckého umění.“²¹ Hegel si však byl zcela vědom toho, že tento pojem umění není vůči dílům jeho doby přiměřený:

Máme-li přitom na mysli pojem vlastních uměleckých děl ve smyslu ideálu, v nichž běží jednak o obsah, který sám v sobě není nahodilý a pomíjející, dále pak o způsob utváření, který naprosto odpovídá takové náplni, pak výtvořky stupně, který právě studujeme, musí ve srovnání s takovými díly ovšem přijít zkrátka.²²

Připomeňme si, že pro Hegela je romantická umělecká forma (která zahrnuje období od středověku až po Hegelovu přítomnost) již rozkladem vzájemného prostupování formy a obsahu, charakteristického pro klasické (řecké) umění; tento rozklad je důsledkem objevu nezávislé subjektivity.²³ Princi-

21 Peter SZONDI, „Hegels Lehre von der Dichtung“, in: *Poetik und Geschichtsphilosophie*, sv. 1, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1974, s. 305.

22 HEGEL, *Estetika*, s. 421.

23 Je-li pro Řecko charakteristická „bezprostřední skloubenost individua se všeobecností státního života“, pak u Sókrata poprvé procitá „potřeba vyšší vnitřní svobody subjektu“ (HEGEL, *Estetika*, s. 368), která pak převládne s křesťanstvím. Srov. oddíl věnovaný Sókratovi v Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Filosofie dějin*, Pelhřimov: Nová tiskárna Pelhřimov 2004, s. 175–176.

pem romanti
svět s křesť
sické uměle
litu jako jso
rozvojem nez
umění je pro
ho se světa v

To, co se vně
du připouští
v úplně svob
květiny, strom
všech překáž

Romantické
pování ducha
ještě jeden st
zí k tomu v d
charakteristi
ní umělecké
tivní humor
konce umění
dokonalé vzá

Mimo rá
poromantick
že se zde záje

Co nás má p
jímá o předn
mistrovství z
zahlobává s

Hegel zde ne
cí estetická.

24 HEGEL, *Estetika*, s. 421.

25 *Ibid.*

26 *Ibid.*, s. 381.

27 *Ibid.*, s. 421.

28 *Ibid.*, s. 423.

29 Srov. Willi
von Lessing.

30 HEGEL, *Estetika*, s. 421.

pem romantického umění je „povznesení ducha *k sobě*“,²⁴ které přichází na svět s křesťanstvím. Duch již není ponořen do smyslovosti, tak jako v klasické umělecké formě, ale obrací se zpátky do sebe, a tím klade „vnější realitu jako jsoucno, které mu již není adekvátní“.²⁵ Hegel vidí spojitost mezi rozvojem nezávislé subjektivity a nahodilostí vnějšího jsoucna. Romantické umění je proto zároveň uměním subjektivní niternosti i znázorněním jevícího se světa v jeho nahodilosti:

To, co se vnějškově jeví, nedovede již vyjadřovat nitro [...]. Ale právě z 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 a v přirozené nahodilosti svého jsoucna.²⁶

Romantické umění je pro Hegela produktem rozkladu vzájemného prostupování ducha a smyslovosti (vnějškového zjevu). Hegel ale navíc koncipuje ještě jeden stupeň, kdy se rozkládá také romantická umělecká forma. Dochází k tomu v důsledku radikalizace protikladů niternosti a vnější skutečnosti, charakteristických pro romantické umění. Umění se rozpadá na „subjektivní umělecké napodobení toho, co je dáno“²⁷ (realismus detailu) a „subjektivní humor“.²⁸ Hegelova estetická teorie tak konsekventně vede k myšlence konce umění, kdy umění je chápáno ve smyslu Hegelova klasicismu jako dokonalé vzájemné prostoupení formy a obsahu.

Mimo rámec svého systému ale Hegel přinejmenším naznačuje pojem poromantického umění.²⁹ Na příkladu holandské žánrové malby vyvozuje, že se zde zájem o předmět zvrátil v zájem o umělecké podání.

Co nás má poutat, není obsah a jeho realita, nýbrž jevení se, které se vůbec nezajímá o předmět. Z celku krásy je jevení se fixováno takřka pro sebe, a umění je mistrovství způsobu podávat všechna tajemství jevení se vnějších zjevů, které se zahlobává samo do sebe.³⁰

Hegel zde nepoukazuje na nic jiného než na to, co jsme nazvali diferenciací estetična. Říká doslova, že „subjektivní obratnost a využití uměleckých

24 HEGEL, *Estetika*, s. 376.

25 *Ibid.*

26 *Ibid.*, s. 381.

27 *Ibid.*, s. 421 n.

28 *Ibid.*, s. 423.

29 Srov. Willi OELMÜLLER, *Die unbefriedigte Aufklärung. Beiträge zu einer Theorie der Moderne von Lessing, Kant und Hegel*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1969, s. 240–264.

30 HEGEL, *Estetika*, s. 422.

prostředků se pozvedá na objektivní předmět uměleckých děl³¹. Tím se ohlašuje posun dialektiky formy a obsahu ve prospěch formy, příznačný pro další vývoj umění.

Závěry, které jsme v souvislosti s uměním po avantgardě odvodili z krachu avantgardních intencí – legitimní koexistence stylů a forem, mezi nimiž si žádná nemůže klást nárok na to, že je tou nejprogresivnější – Hegel stanovil již pro umění své doby.

Tím jsme dospěli ke konci romantického umění, k stanovisku nejnovější doby, jejíž zvláštnost můžeme zhlédnout v tom, že subjektivita umělce stojí nad svou látkou a způsobem umělecké produkce, není již ovládána danými podmínkami okruhu o sobě daného obsahu i formy, nýbrž obsah i jeho utváření vyhrazuje úplně své moci a volbě.³²

Hegel uchopuje vývoj umění pomocí pojmové dvojice subjektivita – vnější svět (resp. duch – smyslovost); naše analýza oproti tomu vychází z diferenciací sociálních subsystémů a dospívá tak k protikladu mezi uměním a životní praxí. Skutečnost, že Hegel mohl už ve dvacátých letech devatenáctého století předpovědět to, k čemu definitivně došlo až s krachem historických avantgardních hnutí, ukazuje, že spekulace je modem poznání.

Dnešní estetická teorie nachází své měřítko v té Adornově, jejíž dějinnost začíná být zřejmá. Jakmile vývoj umění pokročil za historická avantgardní hnutí, stává se estetická teorie, která je na ně vázána (jako ta Adornova), stejně historickou jako teorie Lukácsova, která uznávala pouze organická umělecká díla. Totální disponibilita materiálů a forem, charakteristická pro umění buržoazní společnosti po avantgardě, se stává jak po stránce možností, jež v sobě obsahuje, tak po stránce obtíží, které přináší, předmětem konkrétního zkoumání vycházejícího z analýzy děl.

Je otázkou, zda v této situaci disponibility všech tradic ještě vůbec má místo estetická teorie v tom smyslu, v jakém existovala od Kanta po Adorna, a sice proto, že vědecké zkoumání je možné pouze tehdy, když je jeho předmětná oblast nějak strukturována. Jestliže se možnosti tvorby staly nekonečnými, pak se nejen autentická tvorba, ale stejně tak i její vědecká analýza staly nekonečně obtížnějšími. Adornova myšlenka, že pozdně kapitalistická společnost dosáhla takové míry iracionality,³³ že ji už není možné teoreticky uchopit, platí možná o to víc pro umění po avantgardě.

31 *Ibid.*, s. 423.

32 *Ibid.*, s. 424.

33 Srov. ADORNO, „Einleitungsvortrag“, s. 17.

Doslov k druhému vydání¹

Jestliže tato kniha, navzdory intenzivní diskusi a částečně také prudkému odporu, který podnítila,² vychází znova beze změny,³ je tomu tak především proto, že odpovídá historickému horizontu problematiky, který vymezují konec událostí Máje 1968 a krach studentského hnutí na začátku sedmdesátých let.⁴ Nechci tu podlehnout pokušení kritizovat naděje těch, kdo se tenkrát (bez sociální základny) domnívali, že mohou přímo navázat na revoluční zkušenosti třeba takového ruského futurismu. Důvodu k tomu je o to méně, že se nenaplnily ani naděje těch, kdo se tak jako já zasazovali za možnost uskutečnit „více demokracie“ ve všech oblastech společenského života. To se týká také otázky *neomezené* vědecké diskuse. – V následujících odstavcích se chci omezit na to, že zaujmu stanovisko k několika

- 1 Rok zmiňovaného druhého vydání není v originále uveden. Ve skutečnosti se jedná o dotisk prvního vydání z roku 1974, doplněný o tento doslov (pozn. překl.).
- 2 Viz zejména W. Martin LÜDKE (ed.), „*Theorie der Avantgarde*“. *Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1976.
- 3 Přepřacování úvodu, vedené snahou o pojmové a věcné upřesnění, viz Peter BÜRGER, „Hermeneutik – Ideologiekritik – Funktionsanalyse. Vorüberlegungen zu einer kritischen Literaturwissenschaft“, in: *Vermittlung – Rezeption – Funktion. Ästhetische Theorie und Methodologie der Literaturwissenschaft*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1979, s. 147–159 (V přítomném českém vydání, stejně jako v anglickém překladu *Teorie avantgardy*, byla místo původního úvodu použita tato přepracovaná verze, viz s. 60–71. Pozn. překl.).
- 4 O tom, že se tento problémový horizont netýká jen Spolkové republiky, ale přinejmenším západní Evropy, svědčí zveřejnění řady francouzských prací, které se zabývají podobně nastolenými problémy a částečně také naznačují srovnatelná řešení, srov. Mark LE BOT, *Peinture et machinisme*, Paříž: Klincksieck 1973; Mikel DUFRENNE, *Art et politique*, Paříž: Union générale d'éditions 1974; Jacques DUBOIS, *L'Institution de la littérature*, Brusel: Labor 1978.

problémům, na které poukázala kritika knihy, a podrobím je diskusi, pokud se tak již nestalo jinde.⁵

Teze o „bezfunkčnosti“ umění v buržoazní společnosti⁶ narazila na oprávněnou kritiku. Například Hans Sanders poukázal na to, že „z hlediska sociologie není možné myslet instituce jinak než jako nositele funkcí celkového systému společnosti“.⁷ Má formulace je skutečně matoucí. Instituce umění zabraňuje, aby ty obsahy děl, které vytvářejí tlak na radikální změnu společnosti ve smyslu překonání odcizení, měly praktický dopad. To přirozeně v žádném případě nevyklučuje, že umění, nakolik je institucionalizováno v buržoazní společnosti, na sebe přebírá úkoly výchovy a stabilizace subjektu, a tím pádem jistě plní nějaké funkce.

Druhým problémem, kterého se diskuse opakovaně dotkla, je ústřední postavení, jež v mé historické konstrukci zaujímá estetismus. Z hlediska logiky vývoje jej pojímám jako předpoklad historických avantgardních hnutí, a sice jako ono místo v dějinách, kde institucionální autonomie prosakuje na rovinu obsahů děl. Může zde vyvstat otázka, zda tak v rámci teoretické konstrukce nedochází k nepřipustnému privilegování estetismu⁸ za souběžného opomíjení opačně orientovaných hnutí (naturalismus, *littérature engagée*).⁹ K tomu mohu říci dvě věci: Předně, je potřeba rozlišovat mezi místem, které zaujímá estetismus ve vývoji umění v buržoazní společnosti z hlediska systému, a estetickým, případně politickým hodnocením děl tohoto hnutí. Jsem sice toho názoru, že estetismu náleží klíčové místo z hlediska porozumění tomu, co v naší společnosti znamená „umění“; z toho ale v žádném případě nevyplývá vysoké estetické hodnocení jeho děl. Skutečnost, že v Adornově teorii oba momenty splývají dohromady, neznamená, že spolu nutně souvisí. Jak je známo, Adorno do svého pojetí avantgardních hnutí nezpracoval právě rozchod s institucí umění. Učiníme-li tak, budeme moci nejen rozpoznat instituci umění jako instituci, ale také ji *kritizovat*.

5 Srov. výbor BÜRGER, *Vermittlung*, zejména poznámky v úvodu (zahrnutého do tohoto vydání, s. 51–59, pozn. překl.). Kniha si klade za cíl vyloužit metodologické problémy literární vědy v kontextu dnešní situace, kterou jsem nastínil v přítomné práci.

6 Viz konec Kapitoly II, 2, s. 85.

7 Hans SANDERS, *Institution Literatur und Theorie des Romans [...]*, disertace, Brémy 1977, s. 16 (vyšlo jako Hans SANDERS, *Institution Literatur und Roman. Zur Rekonstruktion der Literatursoziologie*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1981). Srov. též poznámku H. U. Gumbrechta, že autor „zašel příliš daleko v oddělování dějin umění od vývoje jiných sociálních systémů“, Hans Ulrich GUMBRECHT, „Bürger, P.: Theorie der Avantgarde“ [recenze], *Poetica*, roč. 7, 1975, s. 229.

8 Srov. Jürgen KREFT, *Grundprobleme der Literaturdidaktik*, Heidelberg: Quelle & Meyer 1977, s. 173 nn.

9 Henning KRAUSS, „Die Zurücknahme des Autonomiestatus der Literatur im Frankreich der vierziger Jahre“, in: Rolf KLOEPFER (ed.), *Bildung und Ausbildung in der Romania*, sv. 1, Mnichov: Wilhelm Fink 1979.

Na druh
ky obsažn
kterého mů
historickým
ca a Stendha
známé. Rovn
literatury, je
konstrukce;
„falešné firm
ani snaha zk
základě nat
by znamená
vymezila jak
smí tyto pro
nám zde ne
větší silou.

V této s
derse, abyc
pochopili e
v buržoazn
praxi je ale
neexistují i
(struktura
které rozho
historické
kého přísti

Podob
hard Goeb
zení od da
„aby mohl
angažova
o auton
Zajisté m
nomie. Je
umění se
institucio
charakter

10 Gerba
schaft
no v F
1963,

Na druhý aspekt je třeba klást obzvláště velký důraz: každá historicky obsažná teorie musí zadržet vývoj svého předmětu v určitém bodu, ze kterého může tento vývoj konstruovat. Například Lukács, jak víme, učinil historickým místem své konstrukce výmarskou klasiku a realismus Balzaca a Stendhala. Důsledky pro možnost pochopení literatury moderny jsou známé. Rovněž Jürgen Kreft (byť z jiných důvodů) činí vývojové stadium literatury, jehož bylo dosaženo ve výmarské klasice, stěžejním bodem své konstrukce; následkem toho vnímá estetismus a avantgardu jako pouhé „falešné formy“ způsobené společenskými tlaky. Moc slibná se mi ale nezdá ani snaha zkonstruovat vývoj literatury a umění v buržoazní společnosti na základě naturalismu nebo Sartrova konceptu *littérature engagée*, protože to by znamenalo předem vyloučit všechny problémy, které idealistická estetika vymezila jako zvláštní oblast estetična. Zejména kritická literární věda nesmí tyto problémy zanechat nezpracované. Strategie obrany nebo vyloučení nám zde nepomohou, protože vyloučené se, jak známo, vrací zpět s ještě větší silou.

V této situaci se na první pohled zdá být přijatelný návrh Hanse Sanderse, abychom nevycházeli z nějaké *historické* konstrukce, ale místo toho pochopili estetismus a angažovanost jako „strukturální pole možností umění v buržoazní společnosti“. Snadnost uplatnění tohoto konceptu v badatelské praxi je ale vykoupena za velkou cenu. Pak už totiž v buržoazní společnosti neexistují žádné dějiny umění, ale pouze „kontingentní mezní podmínky“ (struktura veřejnosti, celospolečenská situace, skupinové a třídní zájmy), které rozhodují o tom, „která varianta a v jaké formě dominuje v té které historické situaci“. Tím dochází k objektivistickému zkreslení hermeneutického přístupu k problému, usilujícího o objasnění přítomnosti.

Podobným směrem ukazují kritika a návrh řešení, s nimiž přichází Gerhard Goebel. V prvé řadě mu jde o to oddělit *autonomní status* umění (osvobození od dalších institucí, jmenovitě od státu a církve) od *doktríny autonomie*: „aby mohla literatura stát před volbou mezi možnostmi společensko-politické angažovanosti a ‚autonomie‘ (pro větší jasnost by bylo možná lepší mluvit o *autonomismu*), musí již mít relativně autonomní institucionální status“.¹⁰ Zajisté má smysl rozlišovat mezi autonomním statutem a doktrínou autonomie. Je ale problematické jedno od druhého oddělovat. Pojem instituce umění se pak scvrkává na jalové konstatování relativní nezávislosti na jiných institucích, jako jsou stát nebo církev. Relativní autonomie *v tomto smyslu* ale charakterizuje každou instituci a nepřináší žádnou vlastnost, která by byla

¹⁰ Gerhard GOEBEL, „Literatur‘ und Aufklärung“, příspěvek v sekci „Literatur- und Gesellschaftswissenschaften“, na *Romanistentag* v Saarbrücken v říjnu 1979, strojopis, s. 4; přetištěno v Peter BÜRGER (ed.), *Zum Funktionswandel der Literatur*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1983, s. 79–97.

specifická pro instituci umění. Jinými slovy, instituce umění v buržoazní společnosti by byla institucí bez doktríny, srovnatelnou s církví bez dogmatu, přesněji, s církví, která připouští všechny podoby vyznání („autonomistické“ stejně jako „angažované“). Kategorie instituce by tak byla zbavena svého obsahu; ona ideologie literatury, která řídí interakci s uměleckými díly a kolem nich, a měla být zachycena pomocí kategorie instituce, by se tím totiž snížila na pouhý podřízený moment.¹¹

Zdá se mi, že ve prospěch takové definice instituce umění v rozvinuté buržoazní společnosti, která posouvá do středu úvah normativní stránku věci, mluví skutečnost, že počínaje Kantovými a Schillerovými spisy je estetická teorie teorií umělecké autonomie. To platí i pro Adorna. Pokud je mi známo, vypracovaná estetická teorie angažovaného umění neexistuje. Velké manifesty Zoly nebo Sartra se příznačně omezují na literární žánr, který dlouho vzdoroval doktríně autonomie, totiž na román. V obou případech je možné ukázat, že úsilí o alternativní institucionalizaci literatury (o to se tu jedná) zůstává v podstatných bodech poplatné konceptu autonomie. V tomto ohledu je velmi poučné Zolovo kolísání mezi radikálně dezaurizujícím pojetím spisovatele („spisovatel je dělník jako každý druhý, vydělává si na živobytí svou prací“),¹² které odpovídá jeho snaze institucionalizovat neautonomní pojetí literatury, a auratickým chápáním spisovatele, po němž příznačně znova sahá, když se zabývá estetickou hodnotou.¹³ Co se týče Sartra, ten ve svém spise *Co je to literatura (Qu'est-ce que la littérature)* přejímá oddělení poezie a prózy, ukotvené ve francouzské tradici, a omezuje platnost své teorie angažovanosti na oblast prózy. Prvky estetické teorie angažované literatury najdeme jedině u Brechta. Zde ovšem musíme vzít v úvahu, že Brecht formuluje svou teorii až poté, co došlo k útoku historických avantgardních hnutí na autonomní status umění. Z Brechtovy teorie bychom tedy neměli vyvozovat žádné zpětné závěry ohledně institucionalizace umění ve vrcholné buržoazní společnosti. Nanejvýš nám může posloužit jako indikátor možností angažovaného umění po historických avantgardních hnutích.

Proti předchozím poznámkám byla v diskusích opakovaně vznášena námitka, že se zde do velké míry klade rovnítka mezi institucionálním rámcem a estetickou teorií, což ale vede k podceňování významu, který pro

11 Také P. Bourdieu předpokládá korelaci mezi statusem a doktrínou autonomie, když poukazuje na to, že teprve trh vytvořil podmínky pro možnost vzniku doktríny autonomie umění. Pierre BOURDIEU, „Le Marché des biens symboliques“, *L'Année sociologique*, 1971/1972, č. 22, s. 49–126, zde s. 52 n.

12 „[U]n auteur est un ouvrier comme un autre, qui gagne sa vie par son travail“, Émile ZOLA, *Le Roman expérimental*, Paříž: Garnier-Flammarion 1971, s. 191.

13 Srov. můj příspěvek a text H. Sandersé v Peter BÜRGER – Christa BÜRGER – Jochen SCHULTE-SASSE (eds.), *Naturalismus/Ästhetizismus*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1979.

fungování uměleckých děl mají materiální instituce jako škola, univerzita, akademie, muzea atd. Tento argument by byl namísto, pokud by estetické teorie byly pouze záležitostí filosofů. Tak tomu ale právě není; představy, které tyto teorie formulují, se naopak dostávají do hlav tvůrců a recipientů umění přes různé prostředkující instance – školu, především gymnázium, univerzitu, literární kritiku, literární dějepis (abychom jmenovali jen některé) –, a tak určují konkrétní způsob zacházení s jednotlivými díly.¹⁴ To, že se zde uplatňují estetické teorie, se zdá být nasnadě, protože tyto teorie reprezentují v nejrozvinutější formě vládnoucí představy o umění. Vycházíme-li z toho, že umění je ve vrcholné buržoazní společnosti institucionalizováno jako ideologie, pak se musí kritika dané ideologie pustit právě do její nejrozvinutější formy. To nijak nevylučuje zkoumání představ o umění a literatuře např. v rámci literárního dějpisu nebo literární kritiky, ale naopak vyžaduje takové zkoumání jako nutný doplněk. Podnět pro badatelskou praxi, který lze stran této věci vyvodit z navrženého přístupu, spočívá v tom, abychom měli na zřeteli jednotu normativního rámce produkce a recepce, implikovanou v pojmu instituce umění, a tak se vyhnuli nesoudržnému sousedství představ jednotlivých instancí (jako škola, literární kritika atd.).¹⁵

Na jiné rovině se pohybují kritici, kteří buď odmítají akceptovat tezi o krachu avantgardních hnutí (přesněji řečeno, o krachu jejich intence znovu začlenit umění do životní praxe), nebo, jako Burkhardt Lindner, vidí kontinuitu s ideologií autonomie také v samotném nároku avantgardy na zrušení umění, z čehož vyvozují závěr, že přenesení tohoto požadavku zrušení „na kategoriální rovinu instituce umění [musí] vést k potvrzení tradiční autonomie umění“.¹⁶ Bezpochyby zajímavá je Lindnerova teze, že požadavek zrušení umění je založen již v samotné doktríně autonomie. Jinde tento autor cituje jeden Schillerův text, který je v této věci velmi poučný:

Kdyby skutečně nastal ten mimořádný případ, kdy by úloha politického zákonodárství připadla rozumu, člověk by byl respektován jako sebeúčel a jako se sebeúčelem by se s ním zacházelo, zákon by byl dosazen na trůn, a opravdová svoboda by byla účinná základem státního zřízení, rozloučil bych se na věčné

14 V oblasti školství lze doložit, že pojem autonomního umění byl již od roku 1840 součástí koncepce literatury v rámci gymnaziální výuky německého jazyka, srov. Christa BÜRGER, „Die Dichotomie von ‚höherer‘ und ‚volkstümlicher‘ Bildung [...]“, in: Rudolf SCHÄFER (ed.), *Germanistik und Deutschunterricht. Zur Einheit von Fachwissenschaft und Fachdidaktik*, Mnichov: Wilhelm Fink 1979, s. 74–102.

15 Srov. Jochen SCHULTE-SASSE (ed.), *Aufklärung und literarische Öffentlichkeit*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1980.

16 Burkhardt LINDNER, „Aufhebung der Kunst in Lebenspraxis? Über die Aktualität der Auseinandersetzung mit den historischen Avantgardebewegungen“, in: LÜDKE, „*Theorie der Avantgarde*“, s. 92.

časy s múzami a věnoval bych veškerou svou činnost nejznamenitějšímu za všech uměleckých děl, monarchii rozumu.¹⁷

Lindner vykládá tento text v tom smyslu, „že ustanovení autonomie estetická je zároveň od počátku spojeno s problémem zrušení autonomie“.¹⁸ Sám se ovšem ptá, zda tak Schillera nedostává do příliš těsné blízkosti k avantgardě. Ten totiž nechce zrušit uměleckou praxi v praxi politicko-společenské, ale ospravedlnit zřeknutí se politické praxe a spolu s tím ospravedlnit autonomii umění. Ve své argumentaci zachovává oddělení obou oblastí, o jejichž průnik usilovala avantgarda.

Co se týče převzetí avantgardního nároku vědou, které mi Lindner nikoliv neprávem připisuje, to není myslitelné bez jisté transformace. Literární věda si nemůže klást za úkol, aby převedla umění do životní praxe, může ale navázat na tento nárok avantgardních hnutí formou kritiky instituce umění. Je-li pravda, že formy komunikace, které v buržoazní společnosti řídí produkci uměleckých děl a zacházení s nimi, jsou ideologické, pak trpělivě postupující dialektická kritika těchto forem komunikace představuje důležitý vědecký úkol.

17 *Idem*, „Autonomisierung der Literatur als Kunst, klassisches Werkmodell und auktoriale Schreibweise“, *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft*, 1975, s. 85–107, zde s. 88, citát pochází z Schillerova dopisu vévodovi von Augustenburg ze dne 13. 7. 1793.

18 *Ibid.*, s. 89.

Seznam literatury

- Theodor W. ADORNO, „Der Artist als Statthalter“, in: *Noten zur Literatur*, sv. 1, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1970, s. 173–193
- „Einleitungsvortrag zum 16. deutschen Soziologentag“, in: *idem* (ed.), *Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft? Verhandlungen des 16. deutschen Soziologentages vom 8. bis 11. April 1968 in Frankfurt*, Stuttgart: Enke 1969, s. 12–26
- „Erpreßte Versöhnung. Zu Georg Lukács: ‚Wider den mißverstandenen Realismus‘“, in: *Noten zur Literatur*, sv. 2, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1963, s. 152–187
- *Estetická teorie*, Praha: Panglos 1997
- „George und Hofmannsthal. Zum Briefwechsel: 1891–1906“, in: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, 2. vyd., Mnichov: Deutsche Taschenbuch-Verlag 1963, s. 190–231
- *Philosophie der neuen Musik*, 2. vyd., Frankfurt n. M. – Berlín – Vídeň: Ullstein 1972
- „Rückblickend auf den Surrealismus“, in: *Noten zur Literatur*, sv. 1, Frankfurt n. M.: Tausend 1963, s. 153–160
- „Thesen über Tradition“, in: *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1967, s. 29–41
- „Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens“, in: *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, 4. vyd., Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1969, s. 9–45
- *Über Walter Benjamin*, ed. Rolf Tiedemann, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1970
- *Versuch über Wagner*, 2. vyd., Mnichov – Curych: Knauer 1964
- „Versuch über Wagner. Zu dem Buch, dass so viele Diskussionen entfesselte“ (1952), *Die Zeit*, 9. října 1964, č. 41, s. 23
- „Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit“, in: *Erziehung zur Müdigkeit. Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker 1959–1969*, ed. Gerd Kadelbach, Frankfurt

- n. M.: Suhrkamp 1970
- „Zur Gedächtnis Eichendorffs“, in: *Noten zur Literatur*, sv. 1, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1958, s. 69–94
- Theodor W. ADORNO – Max HORKHEIMER, *Dialektika osvícenství*, Praha: OIKOYMENH 2009
- Götz ADRIANI (ed.), *Sammlung Cremer. Europäische Avantgarde 1950–1970* (kat. výst.), Tübingen: Kunsthalle Tübingen 1973
- Louis ALTHUSSER – Étienne BALIBAR, *Lire le Capital*, sv. 1, Paříž: Maspero 1969
- ARBEITSGRUPPE HEARTFIELD (ed.), *John Heartfield Dokumentation*, Berlín: Neue Gesellschaft für bildende Kunst 1969–1970
- Boris ARVATOV, *Kunst und Produktion*, eds. Hans Günther – Karla Hielscher, Mnichov: Hanser 1972
- Erich AUERBACH, „Le Cour et la ville“, in: *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*, Bern: Francke 1951, s. 12–50
- Thomas BAUMEISTER – Jens KULENKAMPFF, „Geschichtsphilosophie und philosophische Ästhetik. Zu Adornos ‚Ästhetischer Theorie‘“, *Neue Hefie für Philosophie*, 1973, č. 5, s. 74–104
- Walter BENJAMIN, „Autor jako producent“, in: *Agesilaus Santander. Výbor z textů*, Praha: Herrmann & synové 1998, s. 151–173
- „Dějinně-filozofické teze“, in: *Dílo a jeho zdroj*, Praha: Odeon 1979, s. 9–16
- „O některých motivech u Baudelaira“, in: *Dílo a jeho zdroj*, Praha: Odeon 1979, s. 81–112
- „Původ německé truchlohry“, in: *Dílo a jeho zdroj*, Praha: Odeon 1979, s. 235–401
- „Surrealismus. Poslední momentka evropské inteligence“, in: *Agesilaus Santander. Výbor z textů*, Praha: Herrmann & synové 1998, s. 123–142
- „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“, in: *Výbor z díla*, sv. 1, *Literárněvědné studie*, Praha: OIKOYMENH 2009, s. 299–326
- Chris BEZZEL, „dichtung und revolution“, *Konkrete Poesie. Text + Kritik*, leden 1970, č. 25, s. 35 n.
- Ernst BLOCH, *Erbschaft dieser Zeit*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1962
- Karl Heinz BOHRER, „Surrealismus und Terror oder die Aporien des Juste-milieu“, in: *Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror*, Mnichov: Hanser 1970, s. 32–61
- Pierre BOURDIEU, „Le Marché des biens symboliques“, *L'Année sociologique*, 1971/1972, č. 22, s. 49–126
- Horst BREDEKAMP, „Autonomie und Askese“, in: Ursula APITZSCH et al., *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1972, s. 88–172
- Bertolt BRECHT, *Arbeitsjournal*, ed. Werner Hecht, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1973
- „Der Dreigroschenprozeß“, in: *Schriften zur Literatur und Kunst*, ed. Werner Hecht, sv. 1, Berlín – Výmar: Aufbau 1966, s. 151–257
- „Radiotheorie“, in: *Schriften zur Literatur und Kunst*, ed. Werner Hecht, sv. 1, Berlín – Výmar: Aufbau 1966, s. 125–147

- Frankfurt n. M.: Suhr-
- a osvícenství, Praha:
- 1950–1970 (kat. výst.),
- Paříž: Maspero 1969
- okumentation, Berlín:
- Carla Hielscher, Mni-
- gen zur Geschichte der
- htsphilosophie und
- Neue Hefte für Philo-
- tander. Výbor z textů,
- 1979, s. 9–16
- deon 1979, s. 81–112
- on 1979, s. 235–401
- Agésilas Santander.
- in: Výbor z díla, sv. 1,
- + Kritik, leden 1970,
- 1962
- en des Juste-milieu“,
- chov: Hanser 1970,
- L'Année sociologique,
- TZSCH et al., *Auto-*
- rie, Frankfurt n. M.:
- M.: Suhrkamp 1973
- , ed. Werner Hecht,
- Hecht, sv. 1, Berlín
- „Mehr guten Sport!“, in: *Schriften zum Theater*, sv. 1, Berlin – Výmár: Aufbau 1964, 64–69
- André BRETON, „Manifest surrealismu“, in: *Manifesty surrealismu*, Praha: Herrmann & synové 2005, s. 11–64.
- Rüdiger BUBNER, „Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik“, *Neue Hefte für Philosophie*, 1973, č. 5, s. 38–73
- Christa BÜRGER, „Die Dichotomie von ‚höherer‘ und ‚volkstümlicher‘ Bildung [...]“, in: Rudolf SCHÄFER (ed.), *Germanistik und Deutschunterricht. Zur Einheit von Fachwissenschaft und Fachdidaktik*, Mnichov: Wilhelm Fink 1979, s. 74–102
- *Textanalyse als Ideologiekritik. Zur Rezeption zeitgenössischer Unterhaltungsliteratur*, Frankfurt n. M.: Fischer Athenäum Taschenbücher 1973
- Christa BÜRGER – Peter BÜRGER – Jochen SCHULTE-SASSE (eds.), *Naturalismus/Ästhetizismus*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1979
- Christa BÜRGER – Peter BÜRGER – Jochen SCHULTE-SASSE (eds.), *Zur Dichotomie von hoher und niederer Literatur*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1982
- Peter BÜRGER, „Benjamins ‚rettende Kritik‘. Vorüberlegungen zum Entwurf einer kritischen Hermeneutik“, *Germanisch-Romanische Monatsschrift N. F.*, roč. 23, 1973, s. 198–210
- *Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur*, Frankfurt n. M.: Athenäum 1971
- *Die frühen Komödien Pierre Corneille und das französische Theater um 1630. Eine wirkungsästhetische Analyse*, Frankfurt n. M.: Athenäum 1971
- „Funktion und Bedeutung des *orgueil* bei Paul Valéry“, in: *Romantisches Jahrbuch*, roč. 16, 1965, s. 149–168
- „Neue Subjektivität in der Literaturwissenschaft?“, in: Jürgen HABERMAS (ed.), *Die geistige Situation der Zeit*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1979
- (ed.), *Seminar. Literatur- und Kunstsoziologie*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1978
- *Vermittlung – Rezeption – Funktion. Ästhetische Theorie und Methodologie der Literaturwissenschaft*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1979
- „Zur ästhetisierenden Wirklichkeitsdarstellung bei Proust, Valéry und Sartre“, in: *idem* (ed.), *Vom Ästhetizismus zum Nouveau Roman. Versuche kritischer Literaturwissenschaft*, Frankfurt n. M.: Fischer Athenäum Taschenbücher 1974, s. 23–48
- „Zur Methode. Notizen zu einer dialektischen Literaturwissenschaft“, in: *Studien zur französischen Frühaufklärung*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1972, s. 7–21
- Martin DAMUS, *Funktionen der bildenden Kunst im Spätkapitalismus. Untersucht anhand der „avantgardistischen“ Kunst der sechziger Jahre*, Frankfurt n. M.: Fischer 1973
- Gisela DISCHNER, „Konkrete Kunst und Gesellschaft“, *Konkrete Poesie. Text + Kritik*, leden 1970, č. 25, s. 37–41
- Jacques DUBOIS, *L'Institution de la littérature*, Brusel: Labor 1978
- Mikel DUFRENNE, *Art et politique*, Paříž: Union générale d'éditions 1974
- Joseph von EICHENDORFF, *Ze života darmošlapy*, Praha: SNKLU 1959
- Sergei EISENSTEIN, „Dialektische Theorie des Films“, in: Dieter PROKOP (ed.),

- Materialen zur Theorie des Films. Ästhetik, Soziologie, Politik*, Mnichov: Hanser 1971, s. 65–81
- „Die Montage der Attraktionen“, *Ästhetik und Kommunikation*, prosinec 1973, č. 13, s. 76–78
- Hans Magnus ENZENSBERGER, „Baukasten zu einer Theorie der Medien“, *Kursbuch*, 1970, č. 20, s. 159–186
- „Aporie avantgardy“, in: *Eseje*, Praha: Pavel Mervart 2008, s. 7–34
- Victor ERLICH, *Russischer Formalismus*, 2. vyd., Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1973
- Pierre FRANCASTEL, *Art et technique aux XIX^e et XX^e siècles*, Ženeva: Gonthier 1964
- *Etudes de sociologie de l'art*, Paříž: Gallimard 1970
- Hugo FRIEDRICH, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, 2. vyd., Hamburk: Rowohlt 1968
- Hans-Georg GADAMER, *Pravda a metoda*, sv. 1, *Nárys filosofické hermeneutiky*, Praha: Triáda 2010
- Arnold GEHLEN, *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Frankfurt n. M. – Bonn: Athenäum 1960
- Gerhard GOEBEL, „Literatur‘ und Aufklärung“, in: Peter BÜRGER (ed.), *Zum Funktionswandel der Literatur*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1983, s. 79–97
- Hans Ulrich GUMBRECHT, „Bürger, P.: Theorie der Avantgarde“ [recenze], *Poetica*, roč. 7, 1975, s. 223–235
- Hans GÜNTHER, „Funktionsanalyse der Literatur“, in: Jürgen KOLBE (ed.), *Neue Ansichten einer künftigen Germanistik*, Mnichov: Hanser 1973, s. 174–184
- Jürgen HABERMAS, „Bewußtmachende oder rettende Kritik – die Aktualität Walter Benjamins“, in: Sigfried UNSELD (ed.), *Zur Aktualität Walter Benjamins. Aus Anlaß des 80. Geburtstags von Walter Benjamin*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1972, s. 173–223
- „Erkenntnis und Interesse“, in: *Technik und Wissenschaft als „Ideologie“*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1968, s. 146–168
- *Problémy legitimacy v pozdním kapitalismu*, Praha: Filosofia 2000
- *Strukturální přeměna veřejnosti. Zkoumání jedné kategorie občanské společnosti*, Praha: Filosofia 2000
- *Zur Logik der Sozialwissenschaften. Materialien*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1970
- Wolfgang Fritz HAUG, *Kritik der Warenästhetik*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1971
- Arnold HAUSER, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, 2. vyd., Mnichov: Beck 1967
- Raoul HAUSMANN, *Am Anfang war Dada*, eds. Karl Riha a Günter Kämpf, Steinbach – Gießen: Anabas 1972
- Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Dějiny filosofie*, sv. 1, Praha: ČSAV 1961
- Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Estetika*, Praha: Odeon 1966
- Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Filosofie dějin*, Pelhřimov: Nová tiskárna Pelhřimov 2004
- Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Malá logika. Encyklopedie filozofických věd I*, Praha: Svoboda 1992

- Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, „Über das Wesen der philosophischen Kritik überhaupt und ihr Verhältnis zum gegenwärtigen Zustand der Philosophie insbesondere“, in: *Werke*, sv. 2, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1970
- Klaus HEITMANN, *Der Immoralismus-Prozeß gegen die französische Literatur im 19. Jahrhundert*, Bad Homburg – Berlín – Curych: Gehlen 1970
- Karla HIELSCHER, „S. M. Eisensteins Theaterarbeit beim Moskauer Proletkult (1921–1924)“, *Ästhetik und Kommunikation*, prosinec 1973, č. 13, s. 64–75
- Berthold HINZ, „Zur Dialektik des bürgerlichen Autonomie-Begriffs“, in: Ursula APITZSCH et al., *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1972, s. 173–198
- Peter Uwe HOHENDAHL (ed.), *Sozialgeschichte und Wirkungsästhetik*, Frankfurt n. M.: Fischer Athenäum Taschenbücher 1974
- Max HORKHEIMER, „Traditionelle und kritische Theorie“, in: *Traditionelle und kritische Theorie. Vier Aufsätze*, Frankfurt n. M.: Fischer 1970, s. 12–64
- Květoslav CHVATÍK, *Strukturalismus a avantgarda*, Praha: Československý spisovatel 1970
- INSTITUT FÜR SOZIALFORSCHUNG (ed.), *Soziologische Exkurse. Nach Vorträgen und Diskussionen*, Frankfurt n. M.: Europäische Verlagsanstalt 1956
- Wolfgang ISER, „Image und Montage. Zur Bildkonzeption in der imagistischen Lyrik und in T. S. Eliots ‚Waste Land‘“, in: *idem* (ed.), *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, Mnichov: Fink 1966, s. 361–393
- Hans Robert JAUSS, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1970
- Walter JENS, *Statt einer Literaturgeschichte*, 5. vyd., Pfullingen: Neske 1962
- Immanuel KANT, *Kritika soudnosti*, Praha: Odeon 1975
- Erich KÖHLER, *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit*, Mnichov: Fink 1973
- Henning KRAUSS, „Die Zurücknahme des Autonomiestatus der Literatur im Frankreich der vierziger Jahre“, in: Rolf KLOEPFER (ed.), *Bildung und Ausbildung in der Romania*, sv. 1, Mnichov: Wilhelm Fink 1979, s. 267–278
- Werner KRAUSS, „Über die Träger der klassischen Gesinnung im 17. Jahrhundert“, in: *Gesammelte Aufsätze zur Literatur und Sprachwissenschaft*, Frankfurt n. M.: Klostermann 1949, s. 321–338
- Jürgen KREFT, *Grundprobleme der Literaturdidaktik*, Heidelberg: Quelle & Meyer 1977
- Helmut KUHN, „Ästhetik“, in: Wolf-Harmut FRIEDRICH – Walter KILLY, *Das Fischer Lexikon. Literatur*, sv. 2/1, Frankfurt n. M.: Fischer Taschenbuch 1965
- Asja LACIS, *Revolutionär im Beruf. Berichte über proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator*, ed. Hildegard Brenner, Mnichov: Rogner – Bernhard 1971
- Renate LACHMAN, „Die ‚Verfremdung‘ und das ‚neue Sehen‘ bei Viktor Sklovskij“, *Poetica*, 1970, č. 3, s. 226–249
- Mark LE BOT, *Peinture et machinisme*, Paříž: Klincksieck 1973

- Elisabeth LENK, *Der springende Narziß. André Bretons poetischer Materialismus*, Mnichov: Rogner & Bernhard 1971
- Kurt LENK (ed.), *Ideologie, Ideologiekritik und Wissenssoziologie*, 3. vyd., Neuwied: Luchterhand 1967
- Helmut LETHEN v *Neue Sachlichkeit 1924–1932. Studien zur Literatur des Weissen Sozialismus*, Stuttgart: Metzler 1970
- Burkhardt LINDNER, „Aufhebung der Kunst in Lebenspraxis? Über die Aktualität der Auseinandersetzung mit den historischen Avantgardebewegungen“, in: W. Martin LÜDKE (ed.), *„Theorie der Avantgarde“. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1976, s. 72–104
- „Autonomisierung der Literatur als Kunst, klassisches Werkmodell und auktoriale Schreibweise“, *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft*, 1975, s. 85–107
- „Brecht/Benjamin/Adorno. Über Veränderungen der Kunstproduktion im wissenschaftlich-technischen Zeitalter“, in: Heinz Ludwig ARNOLD, *Bertolt Brecht*, sv. 1, Mnichov: Boorberg 1972, s. 14–36
- „Der Begriff der Verdinglichung und der Spielraum der Realismus-Kontroverse“, in: Hans-Jürgen SCHMITT (ed.), *Der Streit mit Georg Lukács*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1978, s. 91–123
- „Natur-Geschichte‘ – Geschichtsphilosophie und Welterfahrung in Benjamins Schriften“, *Text + Kritik*, říjen 1971, č. 31/32, s. 41–58
- W. Martin LÜDKE, „Die Aporien der materialistischen Ästhetik – kein Ausweg? Zur kategorialen Begründung von P. Bürgers *Theorie der Avantgarde*“, in: *idem*, *„Theorie der Avantgarde“. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1976, s. 27–71
- *„Theorie der Avantgarde“. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1976
- Georg LUKÁCS, *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*, Berlin: Aufbau 1952
- Georg LUKÁCS, „Erzählen oder Beschreiben? Zur Diskussion über Naturalismus und Formalismus“, in: Richard BRINKMANN (ed.), *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1969, s. 33–85
- Georg LUKÁCS, „Es geht um den Realismus“, in: Fritz J. RADDATZ (ed.), *Marxismus und Literatur. Eine Dokumentation*, sv. 2, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1969, s. 60–86
- Georg LUKÁCS, *Geschichte und Klassenbewußtsein. Studien über marxistische Dialektik*, Amsterdam: de Munter 1967 (reprint původního vydání z r. 1923)
- Georg LUKÁCS, *Wider den mißverstandenen Realismus*, Hamburg: Claassen 1958
- Jean-François LYOTARD, „La Place de l’aliénation dans le retournement marxiste“, in: *Dérive à partir de Marx et Freud*, Paříž: Union générale d’éditions 1973
- Herbert MARCUSE, „O afirmativním charakteru kultury“, *Divadlo*, roč. 19, 1968, č. 3, s. 46–55; č. 4, s. 47–57
- *Konterrevolution und Revolte*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1973

- Materialismus, Mni-
3. vyd., Neuwied:
atur des Weissen Sozi-
? Über die Aktua-
ebewegungen“, in:
uf Peter Bürgers Bes-
M.: Suhrkamp 1976,
odell und auktoriale
107
roduktion im wissen-
Bertolt Brecht, sv. 1,
ismus-Kontroverse“,
cs, Frankfurt n. M.:
hrung in Benjamins
t – kein Ausweg? Zur
e“, in: *idem*, „Theorie
Kunst und bürgerlicher
von Kunst und bürger-
Aufbau 1952
n über Naturalismus
Bestimmung des litera-
chaft 1969, s. 33–85
DDATZ (ed.), *Marxis-*
nburg: Rowohlt 1969,
r marxistische Dialektik,
1923)
rk: Claassen 1958
ournement marxiste“,
ditions 1973
Divadlo, roč. 19, 1968,
3
- Karel MARX, „Ke kritice Hegelovy filozofie práva. Úvod“, in: *idem* – Bedřich ENGELS, *Vybrané spisy v pěti svazcích*, sv. 1, Praha: Nakladatelství Svoboda 1976, s. 11–24
– *Rukopisy „Grundrisse“ (Ekonomické rukopisy z let 1857–1859)*, Praha: Svoboda 1971
Gert MATTENKLOTT, *Bilderdienst. Ästhetische Opposition bei Beardsley und George*, Mnichov: Rogner & Bernhard 1970
Thomas METSCHER, *Kunst und sozialer Prozeß. Studien zu einer Theorie der ästhetischen Erkenntnis*, Kolín n. R.: Pahl-Rugenstein 1977
Michael MÜLLER, „Künstlerische und materielle Produktion. Zur Autonomie der Kunst in der italienischen Renaissance“, in: Ursula APITZSCH et al., *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1972, s. 9–87
Willi OELMÜLLER, *Die unbefriedigte Aufklärung. Beiträge zu einer Theorie der Moderne von Lessing, Kant und Hegel*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1969
Helmuth PLESSNER, „Über die gesellschaftlichen Bedingungen der modernen Malerei“, in: *Diesseits des Utopie. Ausgewählte Beiträge zur Kulturosoziologie*, 2. vyd., Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1974, s. 103–120
Krystyna POMORSKA, *Russian Formalist Theory and Its Poetic Ambiance*, Haag – Paříž: Mouton 1968
Wsewolod PUDOWKIN, „Über die Montage“, in: Karsten WITTE (ed.), *Theorie des Kinos*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1972, s. 113–130
Dieter RICHTER, „Geschichte und Dialektik in der materialistischen Literaturwissenschaft“, *Alternative*, leden 1972, č. 82
Eberhard ROTERS, „Die historische Entwicklung der Collage in der bildenden Kunst“, in: Dietrich MAHLOW (ed.), *Prinzip Collage*, Neuwied – Berlin: Luchterhand 1968, s. 15–41
Hans SANDERS, *Institution Literatur und Roman. Zur Rekonstruktion der Literatursoziologie*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1981
Hinrich C. SEEBA, *Kritik des ästhetischen Menschen. Hermeneutik und Moral in Hoffmannsthal's „Der Tör und der Tod“*, Bad Homburg – Berlin – Curych: Gehlen 1970
Friedrich SCHILLER, „Listy o estetické výchově“, in: *Výbor z filozofických spisů*, Praha: Svoboda – Libertas 1992, s. 128–228
Alfred SCHMIDT, *Geschichte und Struktur. Fragen einer marxistischen Historik*, Mnichov: Hanser 1971
Uwe M. SCHNEEDE, *René Magritte. Leben und Werk*, Kolín n. R.: DuMont 1973
Jochen SCHULTE-SASSE (ed.), *Aufklärung und literarische Öffentlichkeit*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1980
Jochen SCHULTE-SASSE, *Die Kritik an der Trivialliteratur seit der Aufklärung*, Mnichov: Fink 1971
Gisela STEINWACHS, *Mythologie des Surrealismus oder die Rückverwandlung von Kultur in Natur*, Neuwied – Berlin: Luchterhand 1970
Peter SZONDI, „Hegels Lehre von der Dichtung“, in: *Poetik und Geschichtsphilosophie*, sv. 1, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1974, s. 267–511

- Viktor ŠKLOVSKIJ, „Umění jako metoda“, in: *Teorie prózy*, Praha: Akropolis 2003, s. 8–25
- Rolf TIEDEMANN, *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*, Frankfurt n. M.: Europäische Verlagsanstalt 1965
- Friedrich TOMBERG, *Politische Ästhetik. Vorträge und Aufsätze*, Darmstadt – Neuwied: Luchterhand 1973
- Sergej TRETJAKOV, *Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Porträts*, ed. Heiner Boehncke, Reinbek: Rowohlt Taschenbuch 1972
- Jurij TYNJANOV, *Die literarischen Kunstmittel und die Evolution in der Literatur*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1967
- Tristan TZARA, „Jak udělat dadaistickou báseň“, in: *Daroval jsem svou duši bílému kameni*, Praha: Concordia 2007, s. 52
- Bernd Jürgen WARNEKEN, „Autonomie und Indienstnahme. Zu ihrer Beziehung in der Literatur der bürgerlichen Gesellschaft“, in: Joachim GOTH et al., *Rhetorik, Ästhetik, Ideologie. Aspekte einer kritischen Kulturwissenschaft*, Stuttgart: Metzler 1973, s. 79–115
- Rainer WARNING, „Ritus, Mythos und geistliches Spiel“, in: Manfred FUHRMANN (ed.), *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, Mnichov: Fink 1971, s. 211–239
- Martin WARNKE, „Weltanschauliche Motive in der kunstgeschichtlichen Populärliteratur“, in: *idem* (ed.), *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*, Gütersloh: Bertelsmann 1970, s. 88–108
- Herta WESCHER, *Die Collage. Geschichte eines künstlerischen Ausdrucksmittels*, Kolín n. R.: DuMont 1968
- Lutz WINCKLER, *Kulturwarenproduktion. Aufsätze zur Literatur- und Sprachsoziologie*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1973
- Jürgen WISSMANN, „Collagen oder die Integration von Realität im Kunstwerk“, in: Wolfgang ISER (ed.), *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, Mnichov: Fink 1966, s. 327–360
- Émile ZOLA, *Le Roman expérimental*, Paříž: Garnier-Flammarion 1971

Stárnutí moderny

Stati o výtvarném umění

Ediční poznámka

S výjimkou předmluvy je svazek tvořen texty, které již vyšly či zazněly jinde. Prameny jsou následující:

- II. kapitola, „Das Altern der Moderne“, in: Ludwig von FRIEDEBURG – Jürgen HABERMAS (eds.), *Adorno-Konferenz 1983*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1983, s. 177–197.
- III. kapitola, „L’anti-avant-gardisme dans l’esthétique d’Adorno“, *Revue d’Esthétique*, 1985, č. 8, s. 85–94; „Adorno’s Anti-Avant-Gardism“, *Télos*, zima 1990–1991, č. 86, s. 49–60.
- IV. kapitola, „Kunst und Rationalität. Zur Dialektik von symbolischer und allegorischer Form“, in: Axel HONNETH – Thomas McCARTHY – Claus OFFE – Albrecht WELLMER (eds.), *Zwischenbetrachtungen. Im Prozess der Aufklärung. Jürgen Habermas zum 60. Geburtstag*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1989, s. 89–105.
- V. kapitola, „Mimesis und Moderne: Vincent van Gogh“, in: Hans Matthäus BACHMAYER – Dietmar KAMPER – Florian RÖTZER (eds.), *Nach der Destruktion des ästhetischen Scheins. Van Gogh, Malewitsch, Duchamp*, Mnichov: Boer 1992, s. 48–59.
- VI. kapitola, „Die Ordnung der Farbe. Versuch über einige Bilder Hodlers“, zazněla 10. prosince 1996 jako přednáška v Schirn Kunsthalle ve Frankfurtu.
- VII. kapitola, „Neoklassizismus als Problem der Moderne: Picassos ‚Olga im Lehnstuhl‘“, in: Jacques Le RIDER – Gérard RAULET (eds.), *Verabschiedung der (Post-) Moderne? Eine interdisziplinäre Debatte*, Tübingen: Gunter Narr 1987, s. 227–240.
- VIII. kapitola, „Duchamp 1987“, *Kunstforum*, 1989, č. 100, s. 207–213, anglicky v *Avant Garde*, 1989, č. 2, s. 7–21.
- IX. kapitola, „Befreiung und ‚refus‘: Miró und der Surrealismus“, zazněla v rámci oslav ke 100. výročí Miróova narození v říjnu 1993 ve Fundació Antoni Tàpies v Barceloně, katalánský překlad vyšel v listu *Avui* z 24. října 1993, s. 34–35.
- X. kapitola, „Eine Welt der Ähnlichkeiten. Versuch über die Schrift im Werk von Antoni Tàpies“, vyšla katalánsky a anglicky v Manuel BORJA-VILLEL – Peter BÜRGER (eds.), *Tàpies. El Tatuatge i el cos. Papers, cartons i collages* (kat. výst.), Barcelona: Fundació Antoni Tàpies 1998, s. 18–25 a s. 213–217, německy v Manuel FERRO – Carlos ORTEGA – Christoph VITALI (eds.), *Tàpies* (kat. výst.), Mnichov: Haus der Kunst 2000, s. 58–76.
- XI. kapitola, „Der Avantgardist nach dem Ende der Avantgarden: Joseph Beuys“, vyšla v dřívější verzi a s odlišným názvem v Christa BÜRGER – Peter BÜRGER (ed.), *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1987, s. 196–212, nová verze (s přepracovaným oddílem 1 a doplněným oddílem 4) poprvé zazněla 16. února 1996 v rámci *Séminaire Peter Bürger* na Institut d’Art Contemporain ve Villeurbanne u Lyonu a vyšla ve francouzském překladu v *Les Cahiers. Philosophie de l’art*, 1998, č. 7, s. 63–79.

XII. kapitola, „Kunst und Philosophie im Zeichen der Postmoderne“ pod odlišným názvem v *Kunstforum*, 1987, č. 90, s. 70–78.

XIII. kapitola, „Ende der Avantgarde?“, *Neue Rundschau*, roč. 106, 1995, č. 4, s. 20–27.

XIV. kapitola, „Ästhetik der Moderne – ein Rückblick“, francouzsky v Rainer ROCHLITZ – Jacques SERRANO (eds.), *L'Esthétique des philosophes. Les Recontres*, Paříž: Place Publique 1996, s. 81–90, a v *Les Cahiers. Philosophie de l'art*, 1998, č. 7, s. 7–20.

XV. kapitola, „Landschaft in der Malerei des 20. Jahrhunderts. Zur Revision des Modernebegriffs“, pod odlišným názvem ve *Frankfurter Allgemeine Zeitung* z 10. března 2001, příloha „Bilder und Zeiten“.

I. Předmluva

Ve Francii proběhla v devadesátých letech debata o moderním umění. Byla ostrá a ne vždy byla vedena s propracovanými argumenty, nicméně díky ní zazněla otázka, co vlastně zůstalo z umění dvacátého století. V Německu se srovnatelná debata dosud téměř nevedla,¹ což může mít historické důvody: prosazení umělecké moderny u nás bylo těsně spjato s demokratizačním procesem po druhé světové válce – s tím důsledkem, že se za každým kritickým přezkumem moderny (a ne zcela neprávem) větří nebezpečí, neboť by se tím mohly znova probudit k životu antidemokratické politické postoje, tito zlí duchové naší minulosti. Přesto se nesmíme vyhýbat následujícím otázkám: Neztratila umělecká moderna zároveň se zmizením odpůrců také vnitřní vervu? Nestala se snadno konzumovatelnou? Kdo na výstavě *documenta 1993* sledoval hédonistické chování mnoha návštěvníků, mohl k uvedenému závěru snadno dojít. Neupadají zaprášené asambláže mnoha „ohledávačů míst činu“ (*Spurensicherer*) ze sedmdesátých let,² kolem nichž se dnes chodí bez povšimnutí, do pouhé věčnosti? Nepředstavuje valná část informelu jen dekorativní malířství? Nejsou Burenovy markýzové textilie i přes diskurs, který je provází, přece jen pouhé markýzové textilie? Neujal se u takzvaných výstav světového umění konformismus, který vytčenému cíli – totiž prostředkovat nové zkušenosti – zásadním způsobem protičeří? Bez klade-

1 Výjimku tvoří intervence Eduarda Beaucampa, uměleckého kritika deníku *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, o jehož tezích pojednávám na začátku X. kapitoly. Tam jsou také uvedeny přesnější odkazy na francouzskou diskusi.

2 Kriminálnístický pojem „ohledávání místa činu“ (*Spurensicherung*) uvedl do německé výtvarné kritiky roku 1974 Günter Metken, aby tak označil postupy v rámci konceptuálního umění, které připomínají metody práce dějepisců nebo společenských věd (pozn. red.).

ní takových a podobných otázek se nedá obejít nadlouho, jak dosvědčuje fakt, že od poloviny devadesátých let se do umělecké kritiky navrací ostrý tón. Zatímco během předchozích desetiletí se etablovala kritika plná uznání, jež se stala mluvčím umělců a horovala za lepší porozumění, v posledních letech lze znovu vnímat sílící ochotu ke kritickému soudu.³

Nadšení pro nová média, dnes tak rozšířené, je možná jen odvrácenou stranou krize umělecké moderny, která je tímto způsobem zakryta. Zde shromážděné příspěvky, které vznikaly v letech 1983–2000, se pokoušejí k tomuto problému postavit čelem. Jejich ústředním bodem je konstelace, již tvoří Adornova *Estetická teorie* a Benjaminova stať „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“. Benjaminův pokus radikalizovat Brechtovy motivy v duchu avantgardních hnutí i Adornovo kontrastní pojetí moderny soustředěné kolem díla se dnes začínají stávat historickými. Lze na ně navázat pouze zprostředkovaně. Právě o takové zprostředkování se následující texty pokoušejí tím, že provádějí dvojí pohyb. Na jednu stranu se tážou, jak je dnes myslitelná moderna a avantgarda, proč potřebujeme výklad kategorií alegorie a symbolu (čtvrtá kapitola). Na druhou stranu se u modernistických děl ptají na jejich potenciál odporu proti vlastnímu stárnutí, jež je hrozí proměnit v cosi jako dekor doby (viz zejména kapitoly o Miróovi a Tàpiesovi), a zamýšlejí se, jak navázat na historická avantgardní hnutí i po jejich ztroskotání (viz kapitolu o Beuysovi).

Předkládané texty nemají koncipovat žádné panorama malířství dvacátého století – mnohá důležitá jména a pozice se tu vůbec neobjevují. Spíše se jedná o pokus kriticky přezkoumat umělecká díla moderny – což ovšem předpokládá, že jsme se naučili nechat je na sebe působit. V tomto ohledu za mnohé vděčím rozhovorům s brémskými galeristy Hermannem a Lisou Jacobsovými a s Knutem Kaufmannem, a také s výtvarníky Jürgenem Brodwolfem, Rolfem Iselim, Renate Kornacker, Klausem Krögerem, Renate Paulsen, Tilmanem Rothermelem a Norbertem Schwontkowským. Děkuji též Monice Höfer, která přepsala rukopis a zapracovala mnohé změny, a Dirkovi Quadfliegerovi za přečtení korektur.

3 Dva nahodilé příklady: Peter WINTER uveřejnil ve *Frankfurter Allgemeine Zeitung* ze 17. prosince 1997 zdrcující kritiku výstavy Tàpiesova pozdního díla v galerii Kestner-Gesellschaft v Hannoveru, v níž tvrdí: „Na tomto defilé náhražek značkových artiklů panuje prázdnota a výprodejová nálada.“ O frankfurtské retrospektivě Billa Violy, kterou 11. února 1999 kladně zhodnotila Petra KIPPHOFF v deníku *Die Zeit*, píše Thomas WAGNER ve *Frankfurter Allgemeine Zeitung* z 13. února 1999: „Violovo umění konejší smrt a značně přikrášluje život.“

4 Od doby, c
nosti, je ot
jsem podn
Suhrkamp
5 Alain TOU
TARD, „Po
s. 95–202.

II. Stárnutí moderny

Před zneužitím dialektických úvah pro účely restaurace neexistuje žádná obrana.

– Theodor W. Adorno

Sociologové a filosofové již nějakou dobu rádi označují společnost přítomnosti za postindustriální nebo postmoderní.⁵ Touha oddělit přítomnost od epochy vrcholného kapitalismu je sice zcela pochopitelná, ale zvolená označení jsou problematická: zavádějí se tu označení pro nové epochy, dřív než se řádně zformuluje, natož pak rozhodne otázka, do jaké míry jsou společenské změny současnosti zásadní a zda tedy vyžadují taková označení. Nepochybně se dnes oproti společnosti druhé poloviny devatenáctého století dají pozorovat hluboké ekonomické, technické a sociální proměny, nicméně převažující způsob výroby zůstal stejný: soukromé přivlastňování kolektivně vyráběné nadhodnoty. Navzdory rostoucímu významu státních zásahů do hospodářského dění představuje hnací motor společenské reprodukce – stejně jako dřív – maximalizace zisku; o tom se mohly západoevropské sociálnědemokratické vlády přesvědčit zcela dostatečně. Měli bychom tedy při výkladu současného procesu proměny zachovávat

4 Od doby, co avantgardní hnutí otřásla důvěrou v umění jako sféru čisté estetické zkušenosti, je otázka, jak zacházet s uměním, sporná. Pokus položit tuto otázku systematicky jsem podnikl ve studii Peter BÜRGER, *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1983.

5 Alain TOURAINE, *La Société post-industrielle*, Paříž: Denoël 1969; Jean-François LYOTARD, „Postmoderní situace“, in: *O postmodernismu*, Praha: Filosofický ústav AV ČR 1993, s. 95–202.

obezřetnost a nevyhodnocovat jej unáhleně jako příznak zlomu mezi dvěma epochami.

Uvedené nedostatky sociologického pojmu postmoderny sdílí i diskuse o postmoderně v oblasti umění: z několika zcela trefných postřehů ukvapeně vyvozuje práh epoch, který však lze pojmenovat pouze abstraktně, protože konkrétní vymezení očividně selhává. Navzdory této obecné námitce proti pojmu postmoderny se však dá sotva popřít, že v posledních dvaceti letech došlo u oněch vrstev, které jsou v buržoazní společnosti (stejně jako dříve) nositelkami vysoké kultury, k proměnám estetického vnímání: zmiňme kladný postoj k architektuře *fin de siècle* a s tím sdružené podstatně kritičtější posouzení architektury moderní,⁶ narušování ztuhlé dichotomie vysokého a nízkého umění, které pro Adorna stály nesmiřitelně proti sobě,⁷ přehodnocení figurálního malířství dvacátých let (například na velké berlínské výstavě z roku 1977) či návrat k tradičnímu románu i u představitelů experimentálního románu. Uvedené příklady (a bylo by možno jich podat mnohem více) naznačují proměny, které je třeba zachytit myšlenkově. Jedná se zde o kulturní fenomény, jež jsou průvodním úkazem politického neokonzervativismu, takže je musíme kritizovat z důsledně moderní pozice? Nebo takovéto politické korelace vytyčovat nelze a naznačené změny nás nutí rozvrhnout komplexnější obraz umělecké moderny, než jak to udělal Adorno?

Pokud se od současné diskuse kolem problému postmoderny obrátíme k Adornovým estetickým, zejména pak muzikologickým spisům, musíme s úžasem konstatovat, že se problémem stárnutí moderny průběžně zabývá nejpozději od druhé světové války. Poprvé se s problémem stárnutí moderny setkává na začátku dvacátých let u svého prvního učitele skladby, který je odpůrcem atonální hudby a snaží se svého žáka přivést zpátky k tonalitě argumentem, že je nadčasová. V *Minima moralia* o tom píše:

Ultramoderna, tak zněl jeho argument, už právě není moderní, podněty, které jsem vyhledával, se staly bezduchými, výrazové figury, které mě vzrušovaly, patří k staromódní sentimentalitě a nové mládí, jak to s oblibou nazýval, by mělo mít víc červených krvinček.⁸

6 Viz např. Peter GORSEN, „Zur Dialektik des Funktionalismus heute. Das Beispiel des kommunalen Wohnungsbaus im Wien der zwanziger Jahre“, in: Jürgen HABERMAS (ed.), *Stichworte zur „Geistigen Situation der Zeit“*, sv. 1, *Nation und Republik*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1979, s. 688 nn.

7 Viz např. kritiku Adorna, kterou podávají J. Schulte-Sasse a F. Jameson ve sborníku: Christa BÜRGER – Peter BÜRGER – Jochen SCHULTE-SASSE (ed.), *Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1982, s. 62 nn. a s. 114 nn.

8 Theodor W. ADORNO, *Minima moralia*, Praha: Academia 2009, s. 215.

Dnes v něčem absurdní myšlenka, že moderní umění bylo už na začátku dvacátého století u konce, si tehdy mohla nárokovat jistou hodnověrnost. Picasso již v roce 1917 rázně přerušil svou kubistickou fázi portrétem vlastní ženy v Ingresově stylu (*Olga v křesle*) a v následujících letech střídavě maluje kubistické a „realistické“ obrazy. V roce 1919 se Stravinskij, který o dva roky dříve napsal avantgardní *Příběh vojáka*, vrací baletem *Pulcinella* k hudbě osmnáctého století: inovátor se přiklání k novoklasicismu. A Paul Valéry se snaží sbírkou *Kouzla* z roku 1922 obnovit ideál formálně strohého klasicismu. Na klasické předobrazy se nezaměřují druhořadí, od své doby odvrácejí umělci, nýbrž právě takové osobnosti jako Picasso a Stravinskij (případ Valéry je trochu odlišný), kteří rozhodující měrou přispěli k vývoji nového umění. To z novoklasicismu činí problém, jímž musíme poměřovat každý výklad umělecké moderny.

Adorno se tomuto problému nevyhýbal, avšak jak je u něj časté, navrhl dva vzájemně se vylučující výklady. První bychom mohli nazvat polemický a nacházíme jej v již citovaných *Minima moralia*:

Novoklasicismus – ona reakčnost, jež si nepřizná samu sebe a svůj reakční charakter vydává za pokrokový – byl předvojem masivní tendence, která se v době fašismu a v masové kultuře rychle odnaučila jemnému ohledu na stále ještě citlivé umělce a spojila ducha Courths-Mahlerové s duchem technického pokroku. Moderna se vskutku stala nemoderní.⁹

Novoklasicismus stojí v silné opozici vůči moderně a současně je zostuzen jako politicky reakcionářský. Pro tento výklad lze nepochybně najít doklady: Chiricův příklon k fašismu se časově kryje s odvratem od takzvaného metafyzického malířství. Takové dílčí případy ale sotva postačují k extrémnímu výkladu Adornova stříhu, který vytlačuje novoklasicismus jakožto celek vně moderny.

Adornovi jistě neuniklo, jak je takové sumarizující vidění problematické. Každopádně v pozdní stati o Stravinském opravil výklad, který pro Schönbergova antipoda podal ve *Filosofii nové hudby*, a předložil zcela jinou interpretaci novoklasicismu: Stravinského novoklasicismus není rekonstrukcí závazné hudební řeči, nýbrž suverénní hrou umělce s předchozími formami. Winckelmannův klasicismus tu nebyl vyhlášen za normu, nýbrž „zjevoval se jako ve snách, na sádrových plastikách zdobících komody rodičovského bytu, jako roztroušené jednotlivosti a harampádí, nikoli žánrový pojem. V této individuaci někdejšího schematična do podoby strašáka zaniklo samo schéma, poraněno, zneškodněno naaranžovanými, sflikovanými sny.“¹⁰

9 *Ibid.*, s. 215 n.

10 Theodor W. ADORNO, „Strawinsky. Ein dialektisches Bild“, in: *Musikalische Schriften*

Explicitním postavením Stravinského, ale i Picassova novoklasicismu do blízkosti surrealismu mu Adorno vykazuje místo *v rámci* moderního umění. Je nasnadě, že oba výklady jsou navzájem neslučitelné, a je též nasnadě, že druhý výklad je lepší. Zatímco polemický výklad postupuje globálně a pojímá novoklasicismus jako jednotné hnutí, druhý výklad usiluje o diferenciaci. Nechává přinejmenším otevřenou možnost spatřovat v novoklasicistních dílech něco víc než prostou recidivu reakcionářského pojetí řádu.

Co se ovšem Adornova zhodnocení novoklasicismu týče, nesmíme se jeho poukazem na společné znaky se surrealismem nechat oklamat. Když Adorno přirovnává montážní postupy použité v *Příběhu vojáka* k „surrealistickým snovým montážím, vytvořeným z pozůstatků dne“,¹¹ nijak tím neoslabuje znehodnocující soud nad dílem. Pomocí argumentu, který využije v polemice s Hindemithem, vykládá protestní potenciál *Příběhu vojáka* jako regresivní, jako výraz ambivalentního postoje jedince, který zůstává fixován na autoritu, proti níž se vzpírá.¹² „Těsně za divokými gesty číhá identifikace s tím, proti čemu se bouří; excés jakoby sám od sebe proklamuje nutnost míry a řádu, vyhlašuje, že tohle už konečně musí skončit.“¹³ Adorno postuluje souvislost mezi Stravinského příklonem k takzvanému novoklasicismu a předchozím zpochybňováním tradiční hudební řeči – vazbu tu tvoří navázání na triviální formy a jejich důsledné rozbití v *Příběhu vojáka*; obojí ale hodnotí záporně jako „hudbu o hudbě“.¹⁴ Když Stravinskij využívá stanovených forem, jako je pochod či ragtime, a rozkládá je, navazuje tím na „(literárně) existující hudební látky“ a proměňuje je (ovšem stejně si počíná i Stravinskij-novoklasicista). Takový postup je v protikladu k Adornem postulovanému principu důsledného rozpracování *formy*. V surrealistické koláži je dřevorytové zobrazení měšťanského interiéru z období *fin de siècle* zpracováno coby upomínkový fragment reality, podobně jako tango nebo valčík ve Stravinského *Příběhu vojáka*. A pokud Max Ernst odcizuje interiér tím, že lidem nasazuje hlavy dravých šelem, Stravinskij zcizuje formy zábavné hudby. Toto veskrze avantgardní zacházení s danými předlohami – které ovšem v žádném případě nemělo mít podobu parodování těchto forem (jak tvrdí Adorno na jednom místě),¹⁵ nýbrž se skrže ně zaměřuje na zpochybňování umění – odporuje Adornovu pojetí umění. Adorno se drží zásady, že v uměleckém materiálu se zrcadlí celospolečenský vývojový stav, aniž by při-

I-III, ed. Rolf Tiedemann, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1978, s. 391 nn.

11 Theodor W. ADORNO, *Philosophie der neuen Musik*, 2. vyd., Frankfurt n. M. – Berlin – Vídeň: Ullstein 1972, s. 161.

12 *Ibid.*, s. 161 n.

13 Theodor W. ADORNO, *Impromptus. Zweite Folge neu gedruckter musikalischer Aufsätze*, 3. vyd., Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1970, s. 77.

14 ADORNO, *Philosophie der neuen Musik*, s. 160.

15 *Ibid.*, s. 164.

tom vědomí producenta dokázalo tuto souvislost nahlédnout, a může proto v kterékoli dané epoše uznávat vždy jen *jeden* materiál. Zachází dokonce tak daleko, že u Stravinského zpochybňuje samo použití pojmu „materiál“:

Pojem hudebního materiálu, jenž je imanentní dílu, pro Schönbergovu školu ústřední, je striktně vzato na Stravinského nepoužitelný. Jeho hudba neustále pomrkává po jiných a [zkresluje] je přesvědčením jejich strnulých a mechanických rysů.¹⁶

Zde používaný pojem materiálu – je z něj odstraněn moment danosti, je zcela přenesen do díla a váže se na princip imanentního propracování formy – je poučný tím, že se přičí avantgardistickému principu montáže. Narážíme zde na to, co u Adorna nazývám antiavantgardismem.¹⁷ Je jen zdánlivě paradoxní, že tento antiavantgardismus skýtá základ nejen pro Adornovo odmítnutí avantgardního (v jeho terminologii: infantilního) Stravinského, ale i Stravinského novoklasicistního.

Nejde nám tu o globální záchranu novoklasicismu, neboť ta by jen s opačným znaménkem opakovala chybu polemického výkladu z *Minima moralia*. Zda návrat k někdejší schématům formy tato schémata pouze reprodukuje, nebo z nich činí přesvědčující znázorňovací prostředek současné výrazové potřeby, o tom nemůže rozhodovat teorie, ale jediné pečlivá analýza konkrétního díla.¹⁸ Adornova velkolepá jednostrannost tkví právě v tom, že po teorii požaduje uvedené rozhodnutí. Narůstající historický odstup samozřejmě převádí do popředí i její negativní důsledky, jež čím dál víc omezují pole možné umělecké činnosti. To platí zejména pro tezi o jednokolejném rozvíjení uměleckého materiálu. Platí to ale i o principu totálního propracování díla, který v systémovém rámci Adornovy estetiky přiřazuje pojmu montáže excentrickou pozici: Adorno dokáže do svého myšlení začlenit koncept montáže jedině tak, že přijme myšlenkové motivy z Benjamina.

Jakmile se rozloučíme s Adornovou tezí o existenci nejpokrokovějšího uměleckého materiálu (jejíž kořeny tkvějí v Adornově filosofii dějin), vystupuje tak před oči paralelita různých stavů materiálu (například malířství nové věčnosti vedle Picassa a surrealistické malby), přičemž teorie si již nepřisuzuje právo vyhlásit *jeden* materiál za historického ukazatele doby.

¹⁶ *Ibid.*, s. 160 n.

¹⁷ Viz níže, kap. III.

¹⁸ Přitom ovšem musíme počítat také s možností, že nám obsah takového návratu neodhalí jednotlivé dílo, ale jenom sekvence obrazů. Tak je tomu například u prací berlínského malíře Wernera Hilinga, jehož virtuózní – zcizené pomocí miniaturního formátu – rekonstrukce minulých stavů materiálu (mimo jiné právě z okruhu „klasické moderny“) poskytují radostně ironický komentář k přetrvávání umění po jeho konci.

Ale nejen to: navíc nám daný krok pomůže s pochopením, že rozvíjení uměleckého materiálu může narážet i na hranice, jež leží v samotném materiálu. Lze to sledovat na kubismu. Konsekventnost, s níž Braque a Picasso vyvozují určité důsledky ze Cézannova pozdního díla a ženou je dál, se mnohokrát stala předmětem oprávněného obdivu. Přesto lze u Picassových obrazů již z roku 1914 snadno vypočítat jistou hravou libovůli, jejímž nejnápadnějším znakem jsou pointilisticky utvářené plochy. Tento pointilismus se pak vrací na několika tradičních figurálních obrazech z roku 1917. Je to technický nápad, který v obou případech postrádá nutnost. Nabízí se domněnka, že se možnosti důsledného rozvíjení kubistického materiálu vyčerpaly – a bylo by ji možno doložit i s poukazem na další malířský vývoj u Braqua a Grise. Jakmile si to přiznáme, získává tím návrat k odlišnému materiálu, jak jej Picasso podniká v *Olze v křesle*, logiku, kterou by nám Adornova estetika nedovolila rozpoznat. Novoklasický materiál tím přitom není esteticky legitimizován (k tomu by se musela prokázat udržitelnost jeho citační povahy, což považuji za neproveditelné), a není ani podána jeho uspokojivá historická interpretace (k tomu by bylo nutno navzájem porovnat různé výkladové možnosti).¹⁹ Pouze by se tak předvedlo, že prudké vykročení z určitého materiálu je počínání, k němuž je právě moderní umělec nucen.

Při prvním pohledu se zdá, že volná disponibilita rozmanitých stavů materiálu nedozírně rozšiřuje pole kreativních možností, a v jistém smyslu to je pravda. Zároveň ale stejně tak drasticky omezuje šance na úspěch. V tom tkví moment pravdy oněch normativních restrikcí, které – byť s protikladnou orientací – vyhlásují Adorno a Lukács. Valéry správně pochopil, že zúžení pole tvůrčích možností je s to podstatně zvýšit šance na umělecký úspěch, jelikož nutí ke koncentraci. Uniklo mu ovšem, že toto zúžení nemůže být libovolné: producent je musí vnímat jako nutné. Valéry se ve své básnické produkci podrobuje omezením uvaleným zvnějšku, a jeho tvorba se tak často přibližuje uměleckému řemeslu. Naději, že se oprostí od iluze neomezených možností, má producent jedině tam, kde volná disponibilita různých stavů materiálu není přijímána jako jednoduše daná, nýbrž je reflektována přímo v díle.

Adornův první učitel skladby zformuloval problém stárnutí moderny nesprávně, totiž prizmatem překonání moderny novoklasicistní antimodernou. Přinejmenším v *Minima moralia* si Adorno nechává formu problému diktovat protivníkem, když novoklasicismus paušálně zavrhuje jakožto reakční. Skoro stejně si ale počíná ještě ve *Filosofii nové hudby*, pouze zde negativní soud rozšiřuje i na avantgardního Stravinského. Adornovu pojetí moderny se rovnou měrou vymyká radikální avantgardismus i novoklasicismus. Problémem, kterého jsme se již dotkli v souvislosti s kubismem

19 K tomu viz kap. VII níže.

– totiž problémem imanentních hranic ve vývoji nové hudby –, se zabývá až ve stati „Stárnutí nové hudby“, zveřejněné roku 1954. Stárnutím se přitom nemíní postupné navykání přinejmenším některých vyšších vrstev na tento druh hudby a s tím související otupení efektu šoku; jde tu o klíčové kategorie věci samé. Adorna zneklidňuje fenomén, který bychom mohli označit za modernistický konformismus. Jeho prvotní charakteristikou je ztráta napětí v dílech,²⁰ nedostatek výrazové síly. A příslušný fenomén není omezen na oblast hudby. Kdo by už někdy neviděl ony abstraktní obrazy, které jsou jako stvořené k dekoraci pater vedoucích pracovníků. O takových dílech se dá říct jedině to, že *neruší*. Právě tím zrazují modernu, k níž se – jakožto abstraktní – hlásí. Pozorovatelnou ztrátu napětí v díle Adorno neklade za vinu subjektivnímu selhání tvůrce, nýbrž objektivní vývojové tendenci moderního umění. Zkráceně by se dalo říci, že moderní primát uměleckého materiálu se převrací v „materiálový fetišismus“.²¹ A tím je skutečně dotčena ústřední kategorie Adornovy estetiky, kategorie uměleckého materiálu, která stojí v centru jeho výkladu vývoje umění v rámci filosofie dějin. Umělecký materiál je sedimentovaný obsah, který vskrytu, „v podzemí“, koresponduje s totalitou epochy. Přitom je jeho proměna co do směru shodná s proměnou společnosti, obě sledují princip postupující racionalizace: „Pojmem, který leží v jádře novějších dějin hudby a uvádí je do pohybu, je pojem racionality; a ten je bezprostředně identický se společenským ovládnutím přirozenosti vně i uvnitř člověka.“²² Formulace je značně radikální, právě díky tomu ale ostře nasvětluje jednu konstantu Adornovy estetiky: protest proti izolaci „umění jakožto přírodního parku, v němž se neproměnné lidství a pečlivě vymezená bezprostřednost těší ochraně před procesem osvětlení“.²³ To s sebou nese nekompromisní pro-
sazování racionality v procesu umělecké produkce. Právě tyto „tendence k totální racionalizaci“, spojené s „obecně rozšířenou alergií proti jakémukoli výrazu“,²⁴ nyní Adorno diagnostikuje jako příčinu stárnutí moderny. Dokonce i „emancipace od předem daných kategorií forem a struktur“,²⁵ kterou označuje za neotřesitelný výdobytek umělecké revoluce počátku dvacátého století, vděčí za svůj výrazový obsah v neposlední řadě tradičnímu materiálu, od kterého se separuje. Jelikož si moderna nechce přiznat, že i v negaci tradice zůstává tradici zavázána, propadá „pověře ve smys-

20 K tomu viz též Theodor W. ADORNO, *Einleitung in die Musiksoziologie. 12 theoretische Vorlesungen*, Reinbek: Rowohlt 1968, s. 194.

21 Theodor W. ADORNO, *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, 4. vyd., Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1969, s. 8.

22 *Ibid.*, s. 123.

23 *Ibid.*, s. 150.

24 *Ibid.*, s. 148.

25 *Ibid.*, s. 145.

luplné prapůvodní prvky – které přitom ve skutečnosti vycházejí z dějin a jejichž smysl je dějinný“.²⁶

Adornův soud je tvrdý. Technicistní postoj producentů, jejich „zbláznění do materiálu“,²⁷ se nedobrovolně blíží uměleckému provozu a jejich racionalita se navíc převrací v pověru o bezprostřední symbolické hodnotě barev a tónů. Očekávání, že Adorno z této radikální kritiky moderny – či přesněji: svého pojmu moderny – vyvodí důsledky, se však nenaplní. Považuje sice za nutné rehabilitovat kategorie výrazu a subjektu, nicméně tato rehabilitace rozhodně nezachází až k revizi jeho vlastních dřívějších prohlášení. O Weberovi se ve *Filosofii nové hudby* píše: „Pochopil odvozenost, vyčerpanost, bezvýznamnost všeho subjektivního, jež je tady a teď schopno naplnit hudbu, totiž nedostatečnost samotného subjektu“; a o něco níže: „propadlo samo právo subjektu na výraz“.²⁸ Neméně kategoricky naopak stojí ve *Stárnutí nové hudby*: „veškerá estetická objektivita je zprostředkována silou subjektu, která určitou věc přivádí až k sobě.“²⁹ Díky tomu pak můžeme „symptomy stárnutí nové hudby“ interpretovat jako symboly „rozpadu individuality“.³⁰ – Rozpor jistě nepostihuje pouze teorii. Spíše zachycuje jistý aporetický rys pozice moderního umělce: je povinován subjektu, ovšem za podmínky, které jsou pro rozvíjení individuality stále méně příznivé.

Nakolik mohu soudit, objev stárnutí nové hudby u Adorna nevyvolal žádnou zásadní revizi jeho estetiky. Každopádně by bylo v této souvislosti nutné uvést kategorii *miméisis*, které v *Estetické teorii* připadá důležitá role konceptuálního protipólu estetické racionality. Nejasné ovšem zůstává, jak tedy *miméisis* působí v procesu produkce. Nejasnost souvisí s tím, že podat teorii *miméisis* je přísně vzato nemožné; Adorno ji vymezuje jako „archaický postoj“, „vztah k realitě mimo fixní kladení subjektu a objektu proti sobě“.³¹ Ano, některé formulace v *Estetické teorii* zacházejí tak daleko, že estetickou racionalitu podřizují *miméisi*, takže pojem racionality víceméně ztrácí souvislost se shodným termínem u Maxe Webera a míní se jím víceméně totéž co umělcův zásah: „Se zavázanýma očima se musí estetická racionalita vrhnout do tvorby, místo aby ji řídila zvenčí jakožto reflexe uměleckého díla.“³² Jenže dokonce ani tato silná relativizace pojmu estetické racionality (Adorno mluví ještě na jednom místě o „kvaziracionálních tendencích umění“)³³ nevede k problematizování konstrukce vývoje umění v buržoazní společnos-

26 *Ibid.*, s. 146.

27 *Ibid.*

28 ADORNO, *Philosophie der neuen Musik*, s. 102.

29 *Idem*, *Dissonanzen*, s. 157.

30 *Ibid.*

31 Theodor W. ADORNO, *Estetická teorie*, Praha: Panglos 1997, s. 149.

32 *Ibid.*, s. 154 (překlad upraven).

33 *Ibid.*, s. 92.

ti, upevněné weberovským pojmem racionality. Revizí neprojde ani teorém o existenci nejpokročilejšího uměleckého materiálu, ani (jak by se dalo říci) Adornův purismus, tedy neochota uvažovat o možnosti návratu k triviálnímu materiálu.³⁴ Existence modernistického konformismu není pro Adorna důvodem, proč schvalovat návrat k překonaným stavům materiálu:

Fakt, že se radikálně abstraktní obrazy dají bez pohoršení rozvěšovat v reprezentativních prostorách, však neospravedlňuje restauraci předmětnosti, jež se a priori líbí, i když si třeba pro účely smíření s objektem zvolíme Che Guevaru.³⁵

Lze se ptát, zda (zbytečný) postranní úder studentskému hnutí nezakrývá jistou slabinu argumentu. Dnes bychom každopádně netvrdili, že je neo-realismus nutno odmítnout *výhradně* z toho důvodu, že užívá předmětný materiál, anebo že musíme zavrhnout *Estetiku odporu* Petera Weisse, jelikož se tu uplatňují vyprávěcí techniky realistického románu.

Tážeme-li se na důvody, které Adornovi brání v tom, aby ze svých vhlédů do stárnutí moderny vyvodil důsledky pro svou estetickou teorii, je nasnadě zamyslet se nad jeho příslušností k Schönbergově škole. Ve stati *Hudba a nová hudba* z roku 1960 se problém pokusil vyřešit prudkým, násilným gestem: stárnutí nové hudby je zde vykládáno ve smyslu prosazení nového stylu epochy.³⁶ „Její pojem zastarává, protože vedle ní je produkce jiné hudby nemožná, stala se kýčem.“³⁷ Přesto nelze omezení současné hudby na „rozmanitost, která má svůj prostor v Schönbergově škole“,³⁸ vysvětlovat pouze z toho, že Adornova estetika je estetika producenta. Takový výklad by jeho nárok na formulaci závazné estetické teorie moderny poněkud zlehčoval. Za nezpochybnitelným estetickým decizionismem u něj tedy stojí něco víc než jen dogmatismus určité školy: Adorno se jím snaží zapudit nebezpečí historismu, „chaotickou koexistenci festivalových autorů, kteří v jedné a téže době ztělesňují historicky rozdílné pozice a jejichž synkretická koexistence pouze navazuje na směsici stylů z devatenáctého století.“³⁹

34 Zvláště ve studiích o Mahlerovi a Zemlinském se ovšem vynasnažil oslabit dogmatickou strnulost teze o nejpokročilejším materiálu. „Útočištěm toho nejpokročilejšího je v umění mnohdy zašlost toho minulého, které táhne s sebou,“ píše tu Adorno o „anachronickém momentu“ u Mahlera („Mahler: Epilegomena“, in: *Musikalische Schriften*, s. 339). Ve stati o Zemlinském pak konstatuje, že z perspektivy pozdější doby lze „ve kdysi zaostalém“ nalézt aspekty, jež se prokážou jako „trvalejší než u tehdejšího pokročilejšího“ („Zemlinsky“, in: *Musikalische Schriften*, s. 367). – Rozpoznal též u Mahlera citování banalit („Mahler: Wiener Gedenkrede“, in: *Musikalische Schriften*, s. 328).

35 ADORNO, *Estetická teorie*, s. 277–278 (překlad upraven).

36 *Idem.*, „Musik und neue Musik“, in: *Musikalische Schriften*, s. 484.

37 *Ibid.*, s. 492.

38 ADORNO, „Kriterien der neuen Musik“, in: *Musikalische Schriften*, s. 177.

39 *Ibid.*

Nyní je patrné, že estetický decizionismus a historická koexistence představují jen dvě strany jedné a téže historické situace, dokud se nepodaří legitimizovat rozhodnutí pro jednu určitou materiálovou tradici. Adorno tak činí tím, že umělecký vývoj v buržoazní společnosti spojuje s procesem modernizace (řeceno jeho terminologií: osvícenstvím). Umění se v žádném případě nemá stát útočištěm iracionality vprostřed racionalizovaného světa. Umění může být nástrojem poznání a současně potenciálem odporu jedině tehdy, pokud technicky odpovídá vývojové fázi výrobních sil. „Pokud by ale umění skutečně chtělo revokovat vládu působením ducha, pak toho dosahuje v níž by již lidé nevykonávali vládu působením ducha.“⁴⁰ Jsme až v pokušení Adorno a dospívá tam jedině silou ovládnutí přírody.⁴¹ Jsme až v pokušení Adorno a dospívá tam jedině silou ovládnutí přírody. A faktem je, že z dialektiky osvícenství nevyvozuje jako důsledek nutnost zpomalit modernizační proces, naopak skutečně trvá na myšlence dialektického obratu: „v racionálně organizované společnosti zmizí spolu s bídou i nutnost organizovaného útisku.“⁴¹ Takovéto naděje, že racionalita jednou dospěje k naplnění (a Adorno jim dává průchod jen vzácně), by již dnes sdílel málokdo.

Jako ústřední motiv Adornova estetického decizionismu tedy zbývá úzkost z regrese. Ta je určující pro odmítnutí avantgardního Stravinského i Stravinského-novoklasicisty. Jakkoli je tento strach pochopitelný po zkušenosti fašismu, který uměl regresivní přání mas svěst do připravených drah a instrumentálně jich využít, obírá modernu o jednu z jejích zásadních výrazových dimenzí. Anticipoval ji Diderot, když napsal: „Poezie potřebuje cosi ohromného, barbarského a divokého.“⁴² Touha po regresi je eminentně moderní fenomén, reakce na postupující proces racionalizace. Nevola po tabuizaci, nýbrž vyžaduje zpracování. Blochovo varování, že iracionalismus nesmíme přenechat pravičákům, je právě dnes nezměrně aktuální.

Adornovy názory na stárnutí moderny jsou formulovány z perspektivy produkce, a zasluhují proto doplnit o poznámku k proměnám v oblasti recepce. U mladších se dnes dá běžně sledovat při zacházení s literárními díly přístup, který z Adornovy pozice nelze označit jinak než jako šosácký. Tím myslím povšechnou rezignaci na projednání estetické formy a naopak diskusi o normách a vzorcích chování, které jsou základem jednání zpodobněných postav. Dílu se pak nekladou otázky: Jak jsou zprostředkovány estetická forma a obsah díla? Jaký světónázor naznačuje dílo recipientovi? Nýbrž: Chovala se ta či ona postava v dané situaci správně? Jak bych se v podobné situaci zachoval já sám? Takový recepční postoj bychom mohli

40 ADORNO, „Vers une musique informelle“, in: *Musikalische Schriften*, s. 537.

41 *Ibid.*

42 „La poésie veut quelque chose d'énorme, de barbare et de sauvage.“ Denis DIDEROT, „O dramatickém básnictví“, in: *O umění*, Praha: Odeon 1983, s. 143.

li odbýt j
kulturníh
četba rea
techniky,
a ptát se,
odtržené t
Co se zpo
bod novéh
fixaci na fo
Dávají
právo char
charakteris
způsobu je

1. *Antimode*
v každé epo
proti Adorn
no, vyžaduj
tě. Jelikož
a v modern
listickým vy
nelze přisít
ké prostřed
ně stanoven
působí na u
teorii postm
i při tom se
ctností akad

Zde nač
návratu k ak
něnosti („ide
právě v tom,
z Adornovy
bezpředmětr
táže se použ
(v polemice
se afirmativní
jit s politick
ní kritiky. Ta

43 ADORNO,

44 *Ibid.*, s. 156.

li odbýt jako nepřiměřený uměleckému dílu a vyhodnotit jej jako příznak kulturního úpadku. Můžeme si ovšem také položit otázku obráceně: zda se četba realistického románu, která se zajímá především o postup vyprávěčské techniky, nemíjí s jeho charakteristickým výkonem. Můžeme zajít ještě dál a ptát se, zda se román nemění v autonomní, od životní praxe individuí odtržené umělecké dílo teprve tím, že jej určitý diskurs za takový označuje. Co se zpočátku jeví jako nekulturnost, mohlo by se ukázat jako výchozí bod nového zacházení s uměleckými díly, které překonává jednostrannou fixaci na formu a zároveň dílo vtahuje do vztahu ke zkušenostem recipienta.

Dávají nám zjištění a úvahy, jež jsme tu v návaznosti na Adorna učinili, právo charakterizovat umění přítomnosti jako postmoderní? A co z takové charakteristiky plyne? V odpověď na tyto otázky bych chtěl odlišit tři různé způsoby jejich čtení.

1. *Antimoderní způsob čtení*: Tento přístup by mohl využít Adornův teorém, že v každé epoše existuje vždy jen *jeden* pokrokový stav materiálu, a obrátit jej proti Adornovi. Příznaky stárnutí nové hudby, jak je konstatoval sám Adorno, vyžadují – dalo by se tvrdit – odvrát od dodekafonie a návrat k tonalitě. Jelikož lze podobné procesy stárnutí vykazat i v abstraktním malířství a v moderní literatuře, vybízí i zde situace k návratu k předmětnosti či k realistickým vyprávěčským formám. Tradičním žánrovým normám samozřejmě již nelze přisuzovat žádnou metafyzickou platnost, nicméně jakožto umělecké prostředky měly své oprávnění. Jak opakovaně prokázal Valéry, dovedně stanovené obtíže – například naplnění složitých veršových schémat – působí na umělecký výkon stimulativně. Zkrátka a dobře, bylo by možno teorii postmoderny podat jako obhajobu nového akademismu, a dokonce i při tom se odvolávat na Adorna, který nařikal nad ztrátou „pedagogických ctností akademismu“.⁴³

Zde načrtnutou argumentaci neochromíme poukazem, že myšlenka návratu k akademismu byla Adornovi stejně vzdálená jako obhajoba umírněnosti („ideál umírněné modernosti“ označuje za odporný).⁴⁴ Její síla tkví právě v tom, že pozvedá (přinejmenším zdánlivě oprávněný) nárok vyvodit z Adornových úvah konsekvence, před kterými on sám uhnul. Od doby, kdy bezpředmětné obrazy patří k výbavě ředitelských pater a obrazové montáže se používají na obálkách časopisů, ztratil na přesvědčivosti i Adornův (v polemice s Lukácsem obvyklý) argument, že realistické formy jsou *per se* afirmativní. Pokud se ve vztahu k estetické restauraci nechceme spokojit s politickou kritikou, bude nutno její slabinu vykazat cestou imanentní kritiky. Tato slabina spočívá v aporii, která je pro neokonzervativismus

43 ADORNO, *Dissonanzen*, s. 155.

44 *Ibid.*, s. 156.

příznačná i jinde: vlastní stanovisko – zde konkrétně: návrat k tonalitě, předmětnosti a tradičním literárním formám – dokáže vytyčit jediné abstraktní negací moderny. Pak se ale celý postoj přičítá vlastnímu konzervativnímu sebevýkladu, neboť ten nesází na rozchody a zlomy, ale na zachovávání a rozvíjení. Antimoderní verze teorému o postmoderně nechce z moderny vůbec nic zachovat, a tak se se svým konzervativním sebevýkladem ocitá v rozporu. Odhaluje se tak, že tu jde o špatně zajištěnou bojovou pozici, která k uchopení uměleckých možností přítomnosti nemůže nijak přispět.

2. *Pluralistický způsob čtení*: Dal by se formulovat přibližně takto: Teoretici moderny zastávali věcně nepodloženou tezi, že jediné moderní umění stojí na výši doby, a tím přímo či nepřímou devalvovali všechna soupeřící umělecká hnutí. Stárnutí moderny nám dává poznat jednostrannost tradiční konstrukce, která v hudbě uznává pouze Schönbergovu školu a v narativní literatuře jen několik málo autorů – Prousta, Kafku, Joyce, Becketta. Hudba a literatura dvacátého století jsou mnohem bohatší. Důsledky z této pozice pro přítomnost zní: neexistuje žádný pokrokový materiál, všechny historické materiálové stavy jsou umělci k dispozici stejnou měrou. Záleží pouze na konkrétním díle.

Toto stanovisko se může opřít o celou řadu argumentů. Konstrukt tradice, jak jej vytyčuje například Adorno, je nepochybně jednostranný. Nesmíme ale zapomínat, že této jednostrannosti vděčí za svou schopnost vynášet najevo souvislosti. Pro názor, že dnes již nelze vybrat jeden určitý materiál jakožto historicky nejprogresivnější, nehovoří jen (pro outsidera matoucí) široké spektrum různých přístupů, jak je nedobrovolně dokumentuje kterákoli oblastní výstava výtvarných umělců. Především pro něj hovoří intenzita, s níž se někteří vysoce uvědomělí umělci vydají napospas volné disponibilitě materiálu, když zcela rezignují na rozvinutí osobního malířského stylu. Fotorealistické a abstraktní obrazy Gerharda Richtera spojuje rys, jenž je charakteristický i pro jeho romantické krajiny: autor se zříká individuálního duktu. Obrazy tak dávají najevo, že to jsou obrazy po konci malířství. Něco podobného platí pro berlínského malíře Wenera Hilinga, který souběžně vytváří surrealistické, expresivní i kubisticky inspirované miniaturní obrazy, a staví se tak vůči modernímu malířství do vztahu ironicky nalomené úcty. Pokud bychom z toho chtěli vyvozovat nějaký důsledek, musel by znít následovně: estetické hodnocení se dnes musí odpoutat od vazby na jeden určitý materiál. Materiál sám o sobě nikdy nebyl tak slabou garancí zdatu díla jako dnes. Uhrančivá síla, která (z dobrých důvodů) prýští z period důsledného rozvíjení materiálu (například z raného kubismu), nás nesmí svést k tomu, abychom takové rozvíjení stanovili za nadčasové kritérium estetického hodnocení. Díla, jež pohánějí vpřed rozvíjení materiálu, nejsou nutně na vyšší umělecké rovině.

Zjištění o volné disponibilitě různých stavů materiálu, jak je dnes dána, nás nesmí zaslepit, pokud jde o z něho vyplývající umělecké obtíže a pokud jde o problematičnost stanoviska označeného zde za pluralistické. Zatímco Adorno by současnou uměleckou produkci skoro v plném rozsahu odvrhl jakožto bezcennou, „pluralismu“ hrozí, že všechno uzná stejnou měrou a vydá se napospas eklektismu, který nachází zalíbení ve všem a ve všech. Vyvstává tak nebezpečí, že se umění stane neškodným doplňkem každodenního života, tedy tím, čím v popularizačních verzích idealistické estetiky vždy již bylo.

Namísto abychom ze zpochybnění teorému o nejpokrokovějším materiálu vyvodili nesprávný závěr, že dnes je možné vše, je nutno zdůraznit, na jaké obtíže dnes zdar jakéhokoli díla naráží. Jakmile zmizí důvěra v korespondenci mezi uměleckým materiálem a epochou (a tato důvěra představuje osu oné filosofie dějin, o níž se opírá Adornova estetika), může se i před tvořícím umělcem plnost možností odhalit jako libovolnost. S tou se nevyrovná tím, že se jí oddá, ale jedině tím, že ji podrobí reflexi. A to může učinit rozmanitými způsoby, například radikálním omezením na *jeden* materiál, ale také snahou využít mnohost možností. Volba se vždy legitimizuje až *ex post*, z produktu.

3. *Směrem k současné estetice (Vers une esthétique contemporaine)*: U tohoto třetího způsobu čtení chci výslovně prohlásit, že jej neřadím pod standartu postmoderny; tento pojem totiž postuluje konec moderny, k jehož přijetí nevidím žádný důvod. Snad lze oprávněně tvrdit, že veškeré relevantní umění se dnes definuje ve vztahu k moderně. Pokud tomu tak je, pak teorie současné estetiky stojí před úkolem promýšlet další dialektický vývoj moderny. Podstatné kategorie moderny bude chtít zachovat, ale zároveň je i osvobodit z formalistické ztuhlosti a znovu je uvést do pohybu.

Výsostnou kategorií umělecké moderny je forma; v ní konvergují podkategorie jako umělecký prostředek, postup a technika. V moderně forma není čímsi předem daným, co by měl umělec naplňovat a čeho naplnění by mohl přezkoumat kritik či vzdělané publikum pomocí kánonu víceméně pevných pravidel. Forma je jednotlivý výsledek, jako co se dílo prezentuje. Navíc forma není k obsahu vnější, nýbrž stojí vůči němu v (interpretovatelném) vztahu. Tento moderní pojem umělecké formy vzniká v novověku v procesu prosazení nominalismu a vytyčuje hranici, před níž bychom se asi neměli vracet. Dokážeme sice myslet umělecké dílo, v němž jsou jednotlivé prvky zaměnitelné, ale nejsme s to myslet dílo, v němž by forma byla úplně libovolná. Zpětná nepřekročitelnost tu znamená, že v aktu recepce použijeme pojem formy, který chápe formu díla jako zvláštní, v rámci určitých hranic nezbytnou a sémanticky vyložitelnou.

Nepřekročitelnost ovšem nesmíme zaměňovat s neproměnlivostí. Idealistická estetika vnímá umělecké dílo jako jednotu formy a obsahu. „Opravdovými uměleckými díly jsou právě jen taková díla, jejichž obsah a forma se

projevují jako naprosto totožné," říká Hegel v *Encyklopedii*.⁴⁵ Ale u tohoto kladení jednoty subjektu (formy) a objektu (obsah) se historie nezastavila: tyto aspekty, které byly vlastní klasickému typu díla a které idealismus stlačil k sobě, vývoj umění v buržoazní společnosti rozerval. Již pojem díla v idealistické estetice je odpovědí na moderní fenomén rozpolcení individuů v sobě a jejich odtržení od světa. V organickém uměleckém díle se mají jednoty formy a obsahu: jediné tato jednota je s to vytvořit zdání smíru. Jak se buržoazní společnost rozvíjí v uzavřený systém (i přes svou náchylnost ke krizím), zakouší jednotlivci stále více svou bezmoc vůči společenskému celku. Umělec na to reaguje snahou prokázat alespoň ve své omezené oblasti, že subjekt má oproti pouze danému přednost. Tím je nastolen primát subjektivně kladené formy, primát rozvíjení materiálu. Výsledkem je nejprve dosažení v estétské poezii: snaha o čistotu formy, jak je vlastní idealistickému pojetí umění už od nejranějších formulací, hrozí zničením toho, kvůli čemu má vůbec smysl díla vytvářet, totiž obsahu. Román do sebe dokáže pojmut sytou plností skutečnosti a dlouho se vůči formalizačnímu tlaku projevuje jako rezistentní; až s francouzským novým románem se estétský projekt „knihy o ničem“ (*livre sur rien*) realizuje i v tomto žánru. Emancipace od látky jako čehosi čistě daného, co se vymyká dispozičním schopnostem subjektu, ústí i zde do prázdna.

Časově první a přes veškeré vnitřní rozpory dodnes nepřekonanou odpověď na načrtnutou vývojovou tendenci umění v buržoazní společnosti představují historická avantgardní hnutí. Požadavek na návrat umění do životní praxe a na zrušení umělecké autonomie vyznačuje protipól oné tendence, která autonomní status promítla až do díla. Na místo estétského primátu formy nastupuje primát výrazu. Umělecký subjekt revoltuje proti formě, která nyní vůči němu vystupuje jako cosi cizího. Forma, jež měla opanovat fakticitu daného, se vyjevuje jako nátlak, který si způsobuje subjekt sám. Proti tomu se bouří.

A kde stojíme my, dědici estétského formalismu a současně i antiformalistického avantgardního protestu? Odpověď na tuto otázku je ztížena tím, že jsme museli konstatovat jak stárnutí moderny (v Adornově smyslu), tak ztroskotání avantgardního útoku na instituci umění. Za adekvátní koncepty estétské teorie přítomnosti nelze považovat ani antimodernismus, ani historický eklekticismus. S relevantními fenomény současné umělecké produkce – například s *Estetikou odporu*, v níž Peter Weiss používá i vyprávěcí techniky realistického románu – se však mívá i pouhé lpění na teorii estétské moderny, jak ji formuloval Adorno. Místo abych pod praporem postmoder-

45 Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Malá logika. Encyklopedie filozofických věd I*, Praha: Svoboda 1992, § 133, Dodatek, s. 244.

ny propagoval rozkol s modernou, sázím na její další dialektické rozvíjení. To znamená následující: estetická moderna si musí přiznat, že k ní patří i to, co od sebe doposud odvrhávala. Nevyhlašujme tedy tabu nad tonalitou, předmětností a tradičními literárními formami – ale současně vůči tomu to materiálu a onomu zdání substanciality, které z něj vychází, chovejme nedůvěru. Návrat k minulým stavům materiálu je třeba uzнат jako moderní postup, ale také jako postup mimořádně choulostivý (Picassova *Olga v křesle* není zdařilý obraz). Moderna je bohatší, rozmanitější, rozporuplnější, než jak ji představuje Adorno v těch částech svého díla, kde vytyčuje hraniční milníky z úzkosti před regresí, například v kapitole o Stravinském ve *Filosofii nové hudby*. Umělec se může poddat tomu, co se mu jeví jako bezprostřednost výrazu, i když je to vždy zprostředkované. Jakmile jednou uznáváme výrazovou sílu obrazů vytvářených dětmi a duševně chorými lidmi, všechna tabu regrese padla. Dialektiku formy a výrazu je nutno snášet v její konkrétnosti – přičemž výrazem se tu nemíní individuální nálada, nýbrž společenská zkušenost v subjektivním lomu.

Již Hegel předpovídal pro umění po „konci umění“ volnou disponibilitu forem a témat. Nevyhnutelná se stává v okamžiku, kdy už neexistuje všeobecně závazný systém symbolů. Žádá-li někdo kritérium, s nímž by bylo možno čelit špatnému bohatství eklekticismu, bylo by nutno jednak rozlišovat mezi nezávaznou hrou se zašlými formami a jejich nezbytnou aktualizací, a za druhé by se po útoku historických avantgardních hnutí na status autonomie umění měla důležitým znakem významného umění stát reflexe tohoto statusu. S postupující proměnou této reflexe v umělecké postupy se mění i místo umění v přítomnosti z hlediska filosofie dějin. Pokud je tato myšlenka věrohodná, pak by Brechtovu dílu náleželo v kontextu literatury dvacátého století místo, které mu Adorno nepřiznává.

Na straně recepce spočívá dialektické rozvíjení moderny v úsilí spojit výše zmíněný recepční postoj, zaměřený na životní praxi, s vnímavostí pro specificky formální efekt, jak nás o něm poučilo moderní umění počínaje impresionismem a estetismem. I s rizikem neporozumění lze to, co zde mám na mysli, označit za resémantizaci umění. Riziko neporozumění u tohoto termínu tkví v tom, že označení ponechává stranou ono formální a priori, jež je umění vlastní. „Materiálový fetišismus“, jak jej Adorno kritizuje právě na moderně vykazující důslednost v racionálních tendencích, má na straně recepce protějšek v ochotě oslavovat i monochromaticky obarvené plátno jako výjimečnou uměleckou událost. Proti tomu je třeba důrazně trvat na sémantické dimenzi uměleckého díla.

Na závěr bych se chtěl ještě jednou vrátit k pojmu postmoderny. Snad lze problematičnost tohoto pojmu nejlépe vystihnout tím, že je současně příliš široký i příliš úzký. Příliš široký je proto, že nechává odplynout do minulosti moderní pojem formy, jenž pro nás vytyčuje mez, za níž nehodláme

5 Ale u tohoto
torie nezastavi-
teré idealismus
Již pojem díla
zpocení indivi-
ém díle se mají
není požadavek
dání smíru. Jak
vou náchylnost
společenskému
omezené oblas-
nastolen primát
edku je nejprve
stní idealistické-
ním toho, kvůli
do sebe dokáže
lizačnímu tlaku
nem se estétský
ru. Emancipace
ím schopnostem
řekonanou odpo-
společnosti před-
umění do životní
ól oné tendence,
étského primátu
tuje proti formě,
ž měla opanovat
uje subjekt sám.
časně i antiforma-
ku je ztížena tím,
nově smyslu), tak
adekvátní koncep-
modernismus, ani
sné umělecké pro-
oužívá i vyprávěcí
na teorii estetické
porem postmoder-

jit. Příliš těsný je proto, že otázku po umění současnosti omezuje na otázku materiálového rozhodnutí – což je ale nepřijatelné, jelikož proměny, jež se před námi v současnosti rýsují, jsou mimo jiné proměnami samotného zacházení s uměním. Pokud je pravda, že nárok na zrušení oddělenosti umění a života, jak jej vznesla avantgardní hnutí, sice ztroskotal, nicméně nadále určuje současnou situaci umění, pak je tato situace zcela striktně vzato paradoxní. Pokud je avantgardní nárok na překonání hranice prezentován jako realizovatelný, umění zaniká; a pokud je vymazán, tedy pokud je hranice mezi uměním a životní praxí vnímána jako samozřejmost, zaniká také.

III. Antiavantgardismus v Adornově estetice

1. Meze Adornovy estetiky

Kritizovat Adornovu estetickou teorii je dnes snadné: H. R. Jauß mu vyčítá, že umění převedl na „obecný jmenovatel negativity“, a „obral je tak o jeho komunikativní funkce“, D. Kliche či H. Scheible odhalují latentně teologický charakter jeho estetiky, která umění staví proti skutečnosti jakožto „to jiné“, a K. M. Michel objevuje, že umění u Adorna zaujímá totéž místo, které po sto let zaujímal u levice proletariát.⁴⁷ Pro člověka, který se naučil myslet společně s Adornem a skrze něj, mají podobná zjištění nezanedbatelný význam v tom, že mu skrze distanciaci od Adorna otevírají nové myšlenkové prostory. To je nepochybně důležité specificky s ohledem na signaturu konce času v Adornově teorii – připomeňme jeho tezi o všeobecné souvislosti zaslepení.⁴⁸ Na této kritice však je problematické, že postupuje v globálním stylu: Převodem Adornovy estetiky na jednoduchého jmenovatele (estetiku negativity), anebo odhalením, že se za ní skrývá něco jiného (zapíraná

46 V následující stati využívám myšlenky a formulace ze své knihy *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*. Rozvádím tu úvahy, jež jsem poprvé zformuloval roku 1974 v *Teorii avantgardy*. Protiklad moderny a avantgardy, jenž je pro následující stať určující, vytyčil Jochen Schulte-Sasse v předmluvě k anglickému překladu *Theorie* (Jochen SCHULTE-SASSE, „Theory of Modernism versus Theory of the Avant-Garde“, in: Peter BÜRGER, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1984, s. vii–lv).

47 Viz příspěvky uvedených autorů ve sborníku Burkhardt LINDNER – W. Martin LÜDKE (eds.), *Materialien zur ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos. Konstruktion der Moderne*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1980; Jaußovy formulace viz s. 142–143.

48 Viz ADORNO, *Estetická teorie*, s. 222: umělecká díla „se podílejí na univerzální souvislosti, která zastírá zvěčnění“ (pozn. překl.).

teologie nebo neuskutečněná revoluce), hledá a nachází bod, s oporou v němž lze Adornovu estetiku vylomit z pantů. Míjí se přitom ale s Adornovou nejsilnější stránkou, totiž s neuzavřeností dialektické reflexe, která neustále zpochybňuje vlastní výsledky.

Není proto nic překvapivého na tom, že se vedle této globálně zacílené kritiky rozvinula také adornovská exegeze, sledující cesty, po nichž Adornovo myšlení vybíhá.⁴⁹ Prozatím ale trpí tím, že je její způsob vyjadřování příliš těsně vázán na ten Adornův. Jen výjimečně vznikají práce tematizující Adornův postoj k idealistické filosofii, Weberově a Durkheimově sociologii či Freudově psychoanalýze; převládají obecná podání, zaměřená na souvislost estetiky a filosofie v Adornově myšlení.

Uvedené texty sice svědčí o přetrvávající uhrančivosti jeho úvah, Adornovi kritici ale přivádějí ke slovu vědomí, že jeho estetika již nemůže vznášet nárok na aktuálnost v silném slova smyslu. To ale nečiní vykazáním historických hranic Adornovy estetiky, nýbrž domnělým odhalováním jejích systémových nedostatků – čímž se ovšem ocitají v nebezpečí, že se minou pravdou, jež je v Adornově teorii obsažena. Historická kritika si počíná jinak. Nepopírá, že kritizovaná teorie má svou pravdu, nýbrž rýsuje hranice epochy, do níž teorie spadá – a tyto hranice ve vztahu k Adornově estetice vycházejí v současnosti zřetelně najevo.

Jeho teorie nedovoluje náležitě objasnit angažovaná díla ani umělecké útvary, v nichž vystupuje do popředí výrazová složka, aniž by přitom byla zprostředkována materiálem zformovaným do všech podrobností. Jelikož jistě nechceme popírat význam tradice umění bezprostředního výrazu ani angažované literatury od Brechta po Petra Weisse pro umění dvacátého století, nelze jinak než v Adornově konstrukt moderny nacházet slepé skvrny. A i strohost, s níž Adorno omezuje kánon významných děl našeho století na několik málo autorů (v literatuře to je Proust, Kafka, Joyce a Beckett, v hudbě Schönberg a Schönbergova škola), pramení z pojmu umění, jehož meze jsou vzhledem k následujícímu historickému vývoji jasně patrné. Adorno, jak známo, vychází z teze, že minimálně v buržoazní společnosti lze k danému časovému období považovat za historicky pokrokový jen *jeden* umělecký materiál, a opakovaně ji demonstroval na vývoji hudby od vídeňské klasi-ky po Schönberga. Takováto privilegizace *jednoho* stavu materiálu, jíž se dopouští Adorno, je však nejpozději od nástupu historických avantgardních hnutí nepřijatelná: pokud jde o současnost, musíme vycházet z paralelní existence různých stavů materiálu. Například neorealismus v malířství nelze jednoduše odepsat s odůvodněním, že používá zpátečnický materiál. Jinými slovy, v Adornově tezi o vývojové logice uměleckého materiálu dnes pozná-

⁴⁹ K tomu viz Peter Christian LANG, „Kommentierte Auswahlbibliographie 1969–1979“, in: LINDNER – LÜDKE, *Materialien*, s. 509–556, zde s. 522 nn.

váme část jisté konstrukce moderny, která začíná mizet v historii, stává se historickou. Totéž platí pro Adornovu kritiku masové kultury. Přestože byl pojem kulturního průmyslu mimořádně plodný, nelze přehlížet, že mu teze o totálním zvěcnění pozdně kapitalistické společnosti bránila odhalit v produktech masové kultury třeba jen možnost stop jiného umění. Dialektičnost, na jejíž nedostatek si jinak neustále a neúprosně stěžuje u jiných, zde schází analýzám samotného Adorna.

Dalo by se argumentovat, že uvedená zúžení perspektivy jsou u Adornovy teorie čistě vnějším rysem a bylo by je možno odstranit méně strohou interpretací jeho pojmu umění. Považuji tuto domněnku za mylnou. Vycházím naopak z přesvědčení, že popsané meze Adornovy teorie v ní zaujímají jisté historicko-systémové místo: zakládají Adornův antiavantgardismus.

2. Moderna a avantgarda

Pokud termínů „moderna“ a „avantgarda“ užíváme synonymně, nedává teze o Adornově antiavantgardismu žádný smysl. Situace se změní, když oba pojmy odlišíme – a k takovému odlišení nás vybízí vývoj umění v buržoazní společnosti. Stejně jako má smysl odlišovat revoluci roku 1789 od revoluce roku 1793, neboť obě tyto prominentní revoluční epochy poskytovaly stále znovu východisko k artikulaci různých navzájem divergentních politických stanovisek v té či oné přítomnosti, lze také v uměleckém vývoji po roce 1850 chápat modernu a avantgardu jako dva různé směry. S rizikem, že to s uvedenou analogií přeženeme, by se dokonce dalo tvrdit, že moderna odpovídá roku 1789, avantgarda roku 1793: představuje důslednou, přitom ale aporetickou radikalizaci moderny.

Moderní poezii s počátkem u Baudelaira charakterizoval Valéry jako odhodlání „oddělit s konečnou platností poezii od všeho ostatního“.⁵⁰ Podle tohoto vymezení je umělecká moderna v první řadě součástí procesu diferenciací a následné specializace lidských aktivit, který je pro buržoazní společnost příznačný. Stejně jako se jednotlivé vědecké obory ustavují vydělením určité předmětné oblasti, ustavuje se moderní poezie kontrastem vůči sféře teoretického poznání i vůči morálně-praktické sféře. Až toto omezení umožňuje poezii plně se soustředit na vlastní funkci: „Ve skutečnosti je báseň jakýsi stroj, který vyrábí básnický stav pomocí slov.“⁵¹ Tento výrok, šokující svým protiromantickým tónem, ukazuje, že podle

50 Paul VALÉRY, „Předmluva“, in: *Literární rozmanitosti*, Praha: Odeon 1990, s. 181.

51 „En vérité, un poème est une sorte de machine à produire l'état poétique au moyen des mots.“ Paul VALÉRY, „Poezie a abstraktní myšlení“, in: *Literární rozmanitosti*, s. 27.

Valéryho podléhá moderní básnictví principu racionality. Zatímco romantika protestovala proti racionalizaci všech oblastí společenského života, moderní poezie do sebe tuto tendenci naopak vstřícně pojímá. Naproti tomu odmítá impulsy, které třeba v romantické tvorbě Victora Huga stojí v popředí, tedy sebevyjádření a mravní apel. Ústředním příkazem, jemuž se moderní umělec podrobuje, je tak odmítnutí (*refus*); a to nejenom odmítnutí romantických motivů, ale vůbec jakéhokoli řešení problému, které se náhodou nabídne. „Tvrdá práce se v literatuře projevuje a usku-tečňuje *odmítnutím*,“ píše Valéry v jedné stati o Mallarmém.⁵² Odmítnutí a racionální volba uměleckých prostředků pro něj představují dvojí stránku jednoho a téhož počínání.

Valéryho myšlenku přejal Adorno a rozvinul ji v teorii estetické moderny. Nejnápadněji to vychází najevo, když hovoří o „racionalitě ve vztahu k materiálu“⁵³ nebo když pojednává o principu konstrukce.⁵⁴ Stojí přitom za úvahu, že protiklad k racionalitě, u Adorna vystižený pojmy „náhoda“ či „mimésis“, neschází ani u Valéryho. Jistě, oba teoretiky dělí nepřehlédnutelné rozdíly. Oproti Valérymu Adorno nezvažuje nasazení uměleckých prostředků s ohledem na výsledné působení, a sama racionalita volby prostředků tak získává jinou situační hodnotu. A zatímco Valérymu jde o osvobození poezie od metafyzických souvislostí, nachází Adorno právě zde nejzazší, i když nikoli nenarušitelné útočiště pojmu pravdy v silném slova smyslu. I přes tyto zásadní rozdíly však lze ze společných rysů obou koncepcí získat jisté konzistentní pojetí estetické moderny.

Podle tohoto pojetí je moderní umění autonomním uměním. Akceptuje a hájí hranice autonomní sféry umění, jak je poprvé zafixovala idealistická estetika, a jejich principy dokonce interpretuje ještě přísněji, než to činili teoretici autonomní estetiky. Zatímco u Kanta ještě krása byla něčím, co subjekt zakusí při pohlížení na předmět, který může vedle toho dost dobře mít i jiné stránky, nyní se deklarovaným záměrem producenta stává vytvoření „čistě“ uměleckého útvaru.

Ohniskem umělecké moderny je kategorie díla jakožto útvaru, (racionálně) zformovaného do všech podrobností. Tím se umělecká moderna ocitá vůči klasickým konceptům umění v těsnějším sousedství, než by se z explicitních formulací programových autorů zdálo. Zdůraznění racionality tvůrčího procesu a zdrženlivý či přímo odmítavý postoj ke kategorii výrazu navíc modernu stavějí do kontrastu s romantikou, na čemž znovu vychází najevo skrytá spřízněnost klasiky s modernou. Valéry sice popíral, že je dílo

52 „Le travail sévère, en littérature, se manifeste et s'opère par *des refus*.“ *Idem*, „Dopis o Mallarméovi“, in: *Literární rozmanitosti*, s. 194.

53 ADORNO, *Estetická teorie*, s. 53.

54 *Ibid.*, s. 39 a 81.

možno dokončit, ovšem v pozadí tu nestojí romantická poetika fragmentu, nýbrž důvěra v sílu racionálně uměleckého počínání.

Stejně jako umělecká moderna nikdy nezpochybnila kategorii díla, kontemplativního vnoření. Svůj zájem ale zaměřila na zpracování uměleckého materiálu natolik silně, že recepční estetika, tedy kategorie významu.⁵⁵ K omezení dochází v moderně pouze u pojetí umělce jako génia, a to vlivem zdůraznění volby estetických prostředků. I to lze ale interpretovat jako návrat ke klasické představě o umění, motivovaný odporem k romantice. – Antiromantické (klasicistní) aspekty moderny tu tak silně zdůrazňují proto, abych názorněji předvedl kontrast vůči avantgardním hnutím, která naopak stojí v linii romantické tradice.

Z Valéryho odvozený pojem moderny ovšem zakrývá jednu složku moderního umění, kterou Adorno vždy vyzdvihoval, a to protest proti odcizení, jež nastoluje měšťanská (buržoazní) společnost. Tento motiv, v textu moderny držený uvnitř estetické sféry, vychází u avantgardních hnutí (dadaismu, raného surrealismu, ruského futurismu) mimo prostor institucionálně ohrazené sféry umění. Nárok na proměnu života, vždy spoluobsažený ve skutečně radikálních formulacích estetiky autonomie (například u Schillera), se nyní obrací proti samotné instituci umění. Její povznesení nad životní realitu konkrétních lidí se vyjevuje jako rozhodující překážka, jež brání tomu, aby se umění stalo věcí praxe. „Ať si jen člověk dá tu námahu, aby poezii praktikoval,“ zní klíčová věta *Proního surrealistického manifestu* z roku 1924.⁵⁶

Rozdíly oproti moderně lze předvést na dadaistické akci a surrealistickém automatickém psaní jakožto ukázkách avantgardní „praxe umění“. Spočívají v popření estetických kategorií, které ještě pro modernu setrvaly v platnosti – a především to platí o kategorii díla. V sebevyjádření písíčího subjektu, o němž jde v automatickém psaní (*écriture automatique*), je dílo (co do výsledné tendence) negováno právě tak jako v dadaistické akci. Zároveň tak odpadá představa racionální volby uměleckých prostředků: automatické psaní není poslušno principu odmítnutí (*refus*), nýbrž sleduje spontánnost vyjádření. Na faktu, že surrealisté čerpají z romantické představy sebevyjádření, se ukazuje, že druhá fáze estetické moderny – a právě takto lze avantgardní hnutí chápat – se mimo jiné snaží domoci práva pro některé premoderní motivy. A opuštěn je i moderní princip čistoty estetické sféry,

55 Adornově teorii recepce jsem se podrobněji věnoval v knize Peter BÜRGER, *Vermittlung – Rezeption – Funktion. Ästhetische Theorie und Methodologie der Literaturwissenschaft*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1979, s. 124–133.

56 „Qu'on se donne seulement la peine de pratiquer la poésie.“ André BRETON, „Manifest surrealismu“, in: *Manifesty surrealismu*, Praha: Herrmann & synové 2005, s. 30.

pramenící z nátlaku buržoazní společnosti na rozvoj diferenciacie a na přísné odloučení různých oblastí aktivity: dadaistická akce je (či přinejmenším může být) současně symbolicko-politickým jednáním, vznik automatického textu je pro pisatele aktem (třeba jen momentálního) osvobození a Bretonovy prózy se vyznačují morálním patosem, který nijak neodporuje jejich estetickému nároku. Politika, psychologie, morálka, které se moderna vynasnažila vyloučit z estetické oblasti, jsou znovu vtaženy dovnitř, anebo přesněji řečeno: provedená dělení nejsou akceptována, neboť je v nich rozpoznána jedna z příčin odcizení panujícího v buržoazní společnosti.

V otázce recepce sice avantgardní hnutí nestojí proti moderně, radikalizují ale jistou modernistickou tendenci. I moderní díla často u recipienta usilují o šok, to je ale jen takřka úvodní reakce, po níž musí následovat ponor do díla. Naproti tomu dadaistická akce žádný ponor nepřipouští: chce šok vystupňovat natolik, že si u recipienta vynutí okamžitou proměnu postoje.

Nejde nám tu o popírání kontinuity mezi modernou a avantgardou. Dokladem je už sám vývoj mnoha avantgardistů: než Duchamp vystavil své *readymady*, jež v umění podnítily dodnes neuzavřený proces sebereflexe, byl významným kubistickým malířem, a Breton psal v mládí básně v duchu Mallarmého a Rimbauda. Podstatnější je ale něco jiného: přímo v kontextu moderny již působí avantgardní impuls překročit hranice estetické sféry – reprezentativní tu jsou jména jako Lautréamont či Rimbaud. Přesto jsou výše uvedené rozdíly markantní, a jejich těžištěm jsou odlišnosti v pojetí vztahu umění a života. Zatímco moderna mezi nimi vyznačuje ostrou hranici (buď v důsledku lpění na myšlence jednoty estetické sféry, či v domněnce, že jediné tak může uchránit protestní obsah uměleckých děl), avantgarda se zasazuje o zrušení dělítelek. Z tohoto principiálního rozdílu pak vyplývají například odlišná stanoviska ke kulturnímu průmyslu a triviální literatuře. Zatímco moderna ve své péči o hranice estetické sféry musí triviální umění odmítnout jako celek, neboť to především slouží k uspokojení životně-praktických potřeb, avantgarda tu nachází četné body dotyku a v triviální produkci objevuje bohatý fond kolektivních úzkostí a nadějí, kterých se chápě, a pomocí montáže navozuje efekt jejich zcizení.⁵⁷

Předvedení těchto estetických orientací nám také umožňuje lépe pochopit protikladná stanoviska, která Adorno a Benjamin zaujali v otázce masového umění a která se často interpretují jako politický kontrast. Zatímco Adorno vychází z pojmu moderny vydobytého především ze Schönberga a jeho důsledného propracování hudebního materiálu, Benjaminova stať o uměleckém díle ve věku jeho technické reprodukovatelnosti se opírá o jis-

57 K tomu viz Fredric JAMESON, „Reification and Utopia in Mass Culture“, *Social Text*, 1979, č. 1, s. 130–148.

...ace a na přís-
...finejmenším
...automatického
...rození a Breto-
...poruje jejich
...se moderna
...ovnitř, anebo
...je v nich roz-
...nosti.
...derně, radika-
...u recipienta
...sí následovat
...nepřipouští:
...tou proměnu

3. Záchrana zdání

Tuto kritiku tradované představy o umění Benjamin v probírané stati usku-
tečnil jako kritiku aury. Tímto pojmem označuje určitý způsob zacházení
s uměleckými díly, jenž se vyznačuje zachováním odstupů, srovnatelným
s postojem, který zaujímají věřící ke kultovním předmětům svého nábožen-
ství. Ve dvacátém století pak Benjamin konstatuje ztrátu aury. Důležitější než
často probírané objasnění tohoto vývoje z psychologie vnímání je v našem
kontextu Benjaminem vytyčený vztah k avantgardní technice montáže pozů-
statků každodennosti. Když dadaisté skládali básně z útržků řeči a do obra-
zů montáží začleňovali knoflíky a jízdenky, těmito prostředky „bezohledně
ničili auru svých výtvorů“. ⁶⁰ Dnes bychom věc formulovali obezřetněji a řek-
li, že takové zničení aury zamýšleli. Tím dochází ke zpochybnění klíčových
kategorií idealistické estetiky, jichž se umělecká moderna ještě držela: poj-
mu díla zformovaného do všech podrobností, v němž forma srůstá vjedno
s obsahem, a kontemplativní recepce, v níž se přijetí díla recipientem chápe
podle idealistického modelu jednoty subjektu s objektem.

V kapitole o fantasmagorii z knihy o Wagnerovi, kterou vydal koncem
třicátých let, se ještě Adorno pohybuje zcela v okruhu Benjaminových
myšlenkových motivů. Na fantasmagoričnosti Wagnerových oper kritizuje
„zakrývání produkce jevením produktu“. ⁶¹ Umělecká díla představují fan-
tasmagorie, jestliže na nich jsou zahlazeny stopy jejich vyprodukovanosti,
takže se současně jeví jako skutečnost *sui generis*, a tedy vyššího řádu. Jest-
liže Benjaminovi šlo při vytyčení pojmu aury o institucionalizovaný postoj
recipienta při zacházení s uměleckými díly, Adornova kritika se zaměřuje
na moment nepravdy, jenž je obsažen v kategorii estetického zdání (*Schein*).
Estetické zdání coby iluze nechává před recipientem vyjevit něco nesku-
tečného jako absolutní skutečnost. Oběma autorům se jedná o kritiku

58 ADORNO, *Estetická teorie*, s. 346.

59 Walter BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, ed. R. Tiedemann a H. Schweppenhäuser, Frank-
furt n. M.: Suhrkamp 1972 nn., sv.1, s. 1050; jde o citát z nevyužité verze stati o uměleckém
díle ve věku technické reprodukovatelnosti.

60 *Idem*, „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“, in: *Výbor z díla*, sv. 1,
Literárněvědné studie, Praha: OIKOYMENH 2009, s. 321.

61 Theodor W. ADORNO, *Versuch über Wagner*, 2. vyd., Mnichov – Curych: Knaur 1964, s. 90.

idealistické estetiky jakožto režimu, jenž řídí výrobu a přijímání uměleckých děl v buržoazní společnosti.

Když se Adorno k problému zdání vrací v *Estetické teorii*, činí tak především z hlediska záchrany zdání. Kritika fantasmagorie proto ustupuje do pozadí a výraznější je naopak kritika avantgardní vzpoury proti zdání. Hlavní argument tu zní: „V konečném důsledku takové vzpoury však umělecká díla upadají do pouhé věcnosti, jakoby za trest za pyšnou touhu být něco více než umění.“⁶² Není pochyb o tom, že větou o úpadku do pouhé věcnosti Adorno trefně vystihuje jistý problém neoavantgardy. Každodenní předměty na výstavách a v muzeích často něco znamenají pouze díky postulátu prezentace. Jakmile je vyjmeme z institucionálního rámce, který z nich činí umělecká díla, upadají znovu do věcnosti, anebo lépe řečeno: ukazuje se, že to jsou pouhé věci.

Námítky proti radikalitě Benjaminovy kritiky auratického umění Adorno vznesl již v podrobném dopise, jenž vznikl v reakci na stať o reprodukovatelnosti uměleckého díla; zároveň jej ale ujistil, „že téma ‚likvidace umění‘ stojí již mnoho let za [jeho] estetickými pokusy“.⁶³ V řešení, jak je nakonec zformuloval v *Estetické teorii*, se avantgardní „vzpoury proti zdání“ jednoznačně zřiká.

Alergie vůči auře, které se dnes umění není s to vyhnout, je neodlučná od propukající nelidskosti. Takové nové zvěcnění, regrese uměleckých děl k barbarské doslovnosti toho, co má být estetickou záležitostí, a fantasmagorická vina jsou navzájem spleteny k nerozuzlení. Pokud se umělecké dílo tak fanaticky strachuje o svou čistotu, že o ní samo pochybuje, a dává na oddiv to, co již se nemůže stát uměním, plátno a pouhý tónový materiál, stává se svým vlastním nepřítelem, přímým a falešným pokračováním účelové racionality. Tato tendence vyústila do happeningu. Co je na vzpouře proti zdání jako iluzi legitimní, a to, co je v ní iluzorní, naděje, že estetické zdání se může vytáhnout z bláta za vlastní cop, je však vzájemně spjato.⁶⁴

U Benjamina byla kritika aury součástí snahy oprostit se v teorii umění od pojmů, jako je genialita, věčná hodnota a tajemství, u nichž se prokázalo, že jsou použitelné pro fašistickou kulturní politiku. Adornova metakritika „alergie vůči auře“ má obzvláště zásadní význam, jelikož dané kritice předhazuje, že propadá témuž, proti čemu se obrací. Adorno sice nadále uznává, že vzpoura proti zdání jakožto iluzi je legitimní, nicméně – dodává – nesmí

62 ADORNO, *Estetická teorie*, s. 139 (překlad upraven).

63 Adornův dopis Benjaminovi z 18. března 1936, viz Theodor W. ADORNO, *Über Walter Benjamin*, ed. R. Tiedemann, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1970, s. 126.

64 ADORNO, *Estetická teorie*, s. 139 (překlad upraven).

za žádnou
praxe. O
propukaj
domíme,
podle ně
K zajiště
záchrana
nost, ot
estetistní
vě nepra
čistotu za

V atak
atak je hi
Adorno v
kého zlon
v buržoaz
ti směřun
sionismus
Adorno na
Jelikož si
ný stupeň
pád do ba
v jejich zá
kritiky fan
zdání se v

Zdáním, k
jako je tži
dílům neod
děl je imbr

Formulace
ale znát, ž
tedy ideali

65 *Ibid.*, s. 1
66 *Ibid.*, s. 1
67 *Ibid.*, s. 1
68 *Ibid.*, s. 1

za žádných okolností překročit onu hranici, která umění odděluje od životní praxe. Ostrý tón, jímž zde Adorno odvrhává kritiku aury („neodlučná od propukající nelidskosti“), se stává srozumitelným jedině tehdy, když si uvědomíme, že zde Adorno cítí atak na základní pilíře vlastní estetiky. Umění podle něj existuje jakožto radikálně autonomní – anebo neexistuje vůbec. K zajištění autonomního statusu umění potřebuje kategorii zdání, jehož záchranu pak konsekventně označuje za „středobod estetiky“.⁶⁵ Neochvějnost v otázce autonomie umění vychází možná nejzřejměji najevo v jeho estetistní reinterpretaci intencí avantgardních hnutí. Happening ovšem právě nepramení ze snahy o čistotu uměleckého díla, ale z pokusu nechat tuto čistotu za námi.

V ataku avantgardních hnutí na autonomní status umění – přičemž tento atak je historickým východiskem pro Benjaminovu tezi o ztrátě aury – chtěl Adorno vidět pouze falešné zrušení estetického zdání, nikoli místo historického zlomu, s ohledem na nějž by pak bylo lze promyslet rozpory umění v buržoazní společnosti. V tom spočívá Adornův antiavantgardismus. Oproti směrům, jež se snaží umění rozpustit v akci (dadaismus), výrazu (expressionismus) a revoluční proměně každodenní existence (surrealismus), bdí Adorno nad tím, „aby se hranice,“ která ohrazuje sféru umění, „neporušila“.⁶⁶ Jelikož snahu vtáhnout umění do životní praxe není s to chápat jako nezbytný stupeň vývoje umění v buržoazní společnosti, ale spatřuje v tom pouze pád do barbarství, ústí jeho kritika kategorií idealistické estetiky nakonec v jejich záchranu – a to platí i pro kategorii zdání. Některé postřehy ze své kritiky fantasmagorie sice Adorno přejímá i do *Estetické teorie*,⁶⁷ v záchraně zdání se však již neobjevují.

Zdáním, které to ohlašuje, se umělecká díla nestávají doslovně epifaniemi, stejně jako je těžké pro ryzí estetickou zkušenost vzhledem k autentickým uměleckým dílům nedůvěřovat tomu, že je v nich přítomno absolutno. Velikosti uměleckých děl je inherentní tuto důvěru probouzet.⁶⁸

Formulace je sice podána obezřetně („nestávají doslovně“), přesto je z ní ale znát, že zde Adorno restituuje to, co kritizoval ve své knize o Wagnerovi, tedy idealistický teorém, že umění je skutečnost *sui generis*: jevení absolutna.

65 *Ibid.*, s. 144 (překlad upraven).

66 *Ibid.*, s. 149.

67 *Ibid.*, s. 138.

68 *Ibid.*, s. 140.

4. Adornova kritika avantgardních postupů

Zvláště ostře se Adorno vůči avantgardě vymezil ve *Filosofii nové hudby* v kapitole o Stravinském. Terčem kritiky tu není pouze Stravinského novoklasicismus, ale i jeho rané dílo, které Adorno – a nikoli neprávem – staví do sousedství dadaismu a surrealismu.⁶⁹ Zarážejícím rysem této kapitoly je, jak má blízko k estetice Georga Lukáče.⁷⁰ Adorno s ním sdílí nejenom fatální denunciaci avantgardního umění jakožto nápodoby neurotického počínání, ale i normativní využití organického pojetí díla v intencích idealistické estetiky. „*Příběh vojáka* bezohledně převádí psychotické způsoby chování na hudební konfigurace. Organicko-estetická jednota propadá rozkladu. [...] Anorganický vzhled brání jakémukoli vcítění a identifikaci.“⁷¹ Adorno zde žaluje na porušení norem tradiční estetiky a především organické jednoty celku a částí. Neostýchá se ale užít ani pochybnějších kategorií, v nichž jindy demaskoval pouhá klišé: například když vcítování bez výhrad vyhledává za jediný náležitý recepční postoj, anebo když si stěžuje na absenci „obvyklých vyvážených proporcí“.⁷²

Podezření, že se tato kritika skutečně upíná na avantgardní rysy hudební tvorby raného Stravinského, se upevňuje zjištěním, že Adorno napadá právě určující rysy avantgardního uměleckého díla: zehrá na „dezorganizaci“, i když v ní současně uznává organizační princip,⁷³ a napadá osamostatnění efektů, jejich „emancipaci od smyslu celku“.⁷⁴ Tím jsou vystiženy důležité složky počínání spočívajícího na principu montáže. Hudební jazyk *Příběhu vojáka* Adorno výslovně přirovnává k „surrealistickým snovým montážím, vytvořeným z pozůstatků dne“,⁷⁵ a i přes přiznanou blízkost k Joyceovi je hodnotí jako regresivní: „Podle toho, co učí psychologie, se ‚autoritativní charakter‘ chová vůči autoritě ambivalentně. Stejně tak Stravinského hudba dělá dlouhý nos na hudbu našich otců.“⁷⁶ To není pouhá polemika se Stravinským; ke slovu tu přichází odmítnutí avantgardních hnutí coby zpochybnitelů instituce umění. Na jejich radikálním protestu Adorno kritizuje fixaci na autority, a zároveň tím charakterizuje určitý typ uměleckého díla, který se již neřídí principem organické celistvosti. Spolu s montáží se na paškálu ocitá i umělecký nástroj, který k ní přísluší, totiž zlom: „Kompozice

69 ADORNO, *Philosophie der neuen Musik*, s. 149 a 161.

70 Viz Georg LUKÁČS, *Wider den mißverstandenen Realismus*, Hamburk: Claassen 1958.

71 ADORNO, *Philosophie der neuen Musik*, s. 153.

72 *Ibid.*

73 *Ibid.*, s. 159.

74 *Ibid.*, s. 152.

75 *Ibid.*, s. 161.

76 *Ibid.*

se tu nerealizuje rozvíjením, nýbrž v přetrženích, která ji brázdí.⁷⁷ To není popis, to je hodnocení. Proti „pojmu dynamické hudební formy, který vládne v západní hudbě od Mannheimera až po současnou vídeňskou školu“, Adorno explicitně staví Stravinského rezignaci na rozvíjení coby regresivní protějšek.⁷⁸ A zavrhuje i ústřední kategorii avantgardní recepční estetiky, kategorii šoku. „Stravinského hudba šoku podléhá nutkavému opakování.“⁷⁹ Proměnu časového vědomí – upřesňuje Adorno – zná i vídeňská škola, hledá ji ovšem „ve vnitřním propojení hudby“; proti tomu šok, který tříští kontinuitu, nastoluje pouhou vnější rovnost mezi hudebním časem a prostorem.⁸⁰ Není vyloučeno, že v tomto negativním hodnocení šoku Adorno navazuje na svou polemiku s Benjaminem, který, jak známo, podrobněji rozvinul význam šoku jakožto účinu zamýšleného avantgardním uměním a chtěl jej nacházet dokonce i v rané moderně, u Baudelaira.

Nyní ovšem vyvstává otázka, zda je antiavantgardismus určující i pro *Estetickou teorii*. Odpověď není snadná, a to proto, že Adorno v pozdních textech usiluje o nápravu systémově podmíněných chybných soudů z dřívějších prací. Takovým omylem je nedialektická záchrana Stefana Georga v přednášce *Lyrika a společnost*, proti níž Adorno v pozdější stati staví poukaz na reakční momenty Georgovy lyriky.⁸¹ Podobně se pozdní Adorno snaží odlišit vlastní polemiku s angažovaným uměním⁸² od „bekotu proti tendenci a angažovanosti“.⁸³ A příkladem tu je i výklad z *Estetické teorie o montáži a šoku*, jenž patří k tomu nejlepšímu, co o tématu vůbec kdy zaznělo.⁸⁴ Stačilo utlumit negativní hodnocení avantgardních postupů, jemuž dal průchod ve *Filosofii nové hudby* – a do popředí vystoupila objasňující síla dialektického rozboru.

Problém, jemuž jsme výše dali nálepku „antiavantgardismus“, tím ovšem není vyřízen. Jak ukazují následující citáty, Adorno se i v *Estetické teorii* přidrží tradičního konceptu díla; varuje se u něj pouze příliš úzce pojatého

77 *Ibid.*, s. 164.

78 *Ibid.*, s. 145. Nechceme ovšem popírat, že lze ve *Filosofii nové hudby* najít formulace, v nichž Adorno zrušení jednoty celku a částí chápe jako signaturu moderní umělecké produkce. I tyto formulace – jak by ukázala analýza kontextu – jsou však skoro vždy vázány na ideu uzavřeného díla, a to prostřednictvím jejího úpadku: „Až ve fragmentárním, vůči sobě zvnějšněném díle se osamostatňuje kritický obsah. Ovšem pouze v rozpadu uzavřeného díla, nikoli v neodloučeném překrytí nauky a obrazu, jak je obsaženo v archaických uměleckých dílech.“ *Ibid.*, s. 113.

79 *Ibid.*, s. 157.

80 *Ibid.*, s. 171.

81 Viz přednášku o Stefanu Georgovi z roku 1967 v Theodor W. ADORNO, *Noten zur Literatur*, ed. Rolf Tiedemann, sv. 4, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1974, s. 45–62.

82 Viz stať „Engagement“ z roku 1962, in: Theodor W. ADORNO, *Noten zur Literatur*, ed. Rolf Tiedemann, sv. 3, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1965, s. 109–135.

83 ADORNO, *Estetická teorie*, s. 323 (překlad upraven).

84 *Ibid.*, s. 205 nn.

výkladu. Nález, že je třeba „dosáhnout něčeho, jako je objektivita formy“,⁸⁵ má za nepochybný; odtud se totiž pro dílo odvíjejí „šance na přežití“.⁸⁶ Za klasicistně znějícím požadavkem objektivitě formy lze vycítit naději moderního umělce, že si dílem zajistí vlastní přežití. Tomu odpovídá Adornova snaha nastolit rovnováhu mezi avantgardním principem zlomu a principem harmonie: „Umělecké dílo, které unese svou imanentní dialektiku, ji zároveň ve výsledku odráží jako urovnanou: v tom tkví estetická faleš estetického principu.“⁸⁷ Harmonie je tak vyzdvížena na pozici estetického principu, byť problematického; na druhou stranu ale *Estetická teorie* obsahuje kritiku ideálu harmonie jakožto „podlézání řízenému světu“.⁸⁸ Uvedenou antinomii se Adorno snaží urovnat tím, že sice kritizuje hypostazování díla jakožto (harmonické) totality, zároveň se ale zasazuje za „přežití pojmu harmonie jako momentu“.⁸⁹ Antiavantgardní východisko tak sice zůstává neotřesené, hranice přípustného se ale rozšiřují. Nesmíme ale přehlédnout, že cokoli Adorno jednou rukou přizná, druhou zase vezme zpátky. Ústupek ve výkladu montáže – totiž připuštění „trosek empirie“ do uměleckého díla⁹⁰ – je vzat zpět, když na jiném místě o uměleckém díle čteme, že nezanechá „žádnou částičku nezformovanou“.⁹¹ Avantgardní umění lze víceméně definovat jako umění, jež do sebe nechává proniknout i entity nezformované subjektem a v němž se materie a hmota stává momentem výrazu.

Adorno sice v podstatné míře zachovává tradiční kategorii díla,⁹² pádné kritice ale podrobil představu o umělci jakožto géniovi. Dialektická kritika vychází z postřehu, že pojem génia je ideologická kategorie, v němž se proto pravda navzájem vymezuje s nepravdou, a usiluje o odloučení obou momentů. Jestliže pojem génia představuje pokus „bezprostředně jednotlivci přiřknout ve zvláštní oblasti umění schopnost přesahné autentičnosti“,⁹³ shledává tu Adorno element nepravdivosti v přeskoce zprostředkování. Jinými slovy, estetika génia potlačuje na uměleckých dílech moment děláni, a ta se pak ocitají ve službách iracionalismu coby výtvořiny nevědomého tvůrčího aktu. V hypostazování umělce jakožto geniálního tvůrce Adorno odhaluje degradaci uměleckého díla. Kdekoli se kontemplance a uctívání upínají v první řadě k osobě umělce (vzpomeňme

85 *Ibid.*, s. 230.

86 *Ibid.*, s. 233.

87 *Ibid.*, s. 230 (překlad upraven).

88 *Ibid.*, s. 209 (překlad upraven).

89 *Ibid.*

90 *Ibid.*, s. 205.

91 *Ibid.*, s. 232.

92 Připomeňme ovšem, že v *Doktoru Faustovi* Thomase Manna vystupuje Mefisto-Adorno jako dílu nepřátelský ďábel. Upozornil na to Norbert RATH v *Adornos kritische Theorie. Vermittlung und Vermittlungsschwierigkeiten*, Paderborn: Schöningh 1982, s. 80 nn.

93 ADORNO, *Estetická teorie*, s. 224 (překlad upraven).

například Goethův kult), dostává se uměleckému dílu pozornosti jen jako autorovu životnímu projevu.⁹⁴

Přesto se ale Adorno nechce pojmu génia jednoduše vzdát: zahladil by se tak totiž moment spontánnosti, a bez něj by se umělecká produkce mohla zvrhnout v „řemeslnictví“. V souladu s celkovou orientací své estetiky na pojem díla chce genialitu nalézt na díle a nikoli na producentovi. „Geniálnost je dialektický uzcl: je bez šablony, neopakovaná, svobodná – ale zároveň přináší pocit nutnosti.“⁹⁵ Zde – zdá se mi – Adornovi hrozí, že u pojmu génia obnoví v platnosti i ty momenty, které sám kritizoval. Umělecké dílo jakožto syntéza svobody a nutnosti předpokládá geniálního umělce jakožto producenta – tento postřeh raného Lukáče je správný.⁹⁶

Jinak se to ovšem má s myšlenkou, jíž se Adorno snaží zachránit utopický obsah pojmu génia: „Ostatně pojem génia, když přišel koncem osmnáctého století do módy, nebyl ještě vůbec charismatický: v duchu tohoto období měl možnost být géniem každý, pokud se projevil nekonvenčně jako příroda.“⁹⁷ Podstatné tu není, zda lze pro Adornovu tezi najít historické důkazy. Podstatný je postřeh, že myšlenka utopie, která přiznává všem lidem potenciál ke spontaneitě, ukazuje východisko z hypostazování geniálního jedince. Utopii nově aktualizovanou v kontextu avantgardních hnutí – totiž víru, že by se všichni lidé měli rozvíjet ve svobodném tvoření – Adorno již dále nerozvíjí z toho důvodu, že jeho estetika má své těžiště v pojmu velkého uměleckého díla, jež garantuje přežití umělce.

94 K tomu viz Christa BÜRGER, *Der Ursprung der bürgerlichen Institution Kunst. Literatursoziologische Untersuchungen zum klassischen Goethe*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1977, kap. IV.

95 ADORNO, *Estetická teorie*, s. 225 (překlad upraven).

96 „Dílo jsme přijali jakožto fakt, a nyní jsme dospěli ke géniovi jakožto nutnému předpokladu možnosti jeho existence.“ Georg LUKÁCS, „Heidelberger Philosophie der Kunst 1912–1914“, in: *Lukács Werke*, ed. György Márkus a Frank Benseler, sv. 16, Darmstadt: Luchterhand 1974, s. 76.

97 ADORNO, *Estetická teorie*, s. 225.

IV. Umění a racionalita. K dialektice symbolické a alegorické formy

Umění je v následujícím rozporu samo se sebou: je-li samostatné, musí se rozprostřít v alegorii, a pak mizí jakožto individualita; a je-li význam sražen v individualitu, pak není vyjádřen.

– G. W. F. Hegel⁹⁸

1. Meze alegorické intence

Nikoli nejmenší z paradoxů jazykového dorozumění tkví v tom, že se dokonce ani filosofická myšlenka neobejde bez určitých pojmů, jež jsou analogické k žolíku v kartách: umožňují porozumění a sebezporozumění právě díky tomu, že připouštějí zcela protikladné sémantické náplně. Filosofie osvícenství takto spočívá na pojmu přirozenosti, který označuje cosi prapůvodního, k čemuž není možný návrat, a současně představu ideálu, kterou je třeba uvést ve skutečnost. V tomto pojmu se sbíhají protiklady pudu a mravnosti, které zvýraznily až de Sadovy demonstrace. Ani estetická teorie se bez takového pojmového žolíka neobejde, a tam, kde si myslí, že to dokáže, opomíjí něco podstatného z estetické zkušenosti. Nejdůležitější z těchto pojmů je forma; v něm se sbíhá vědomé utváření a mimetický impuls; tzn. cosi racionálního a cosi, co všech-

98 Následující text je částí pokusu o nové určení estetické moderny, který jsem podnikl v knize *Prosa der Moderne*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1988.

99 Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Jenaer Systementwürfe III*, ed. Rolf-Peter Horstmann, Hamburg: Meiner 1976, s. 279.

nu racionalitu předchází. Adorno to jednou označil za „slepu skvrnu estetiky“.¹⁰⁰

Chceme-li určit vztah umění k racionalitě jakožto dominantnímu paradigmatu jednání v buržoazní společnosti, budeme se muset vyhnout jakýmkoli analyticky formulovaným předběžným tvrzením, a naopak se plně vydat rozporům, jež jsou obsaženy v pojmech vyplývajících z dané věci, například v pojmu formy.¹⁰¹ Proti jednotě znaku a významu, zvláštního a obecného, již vykazuje symbol, stojí v alegorii takové pojetí formy, jehož základem je naopak oddělení znaku a významu. Jelikož moderní společnost spočívá na principu rozdvojení, nabízí se spatřovat v alegorii výsadní formu moderny a v symbolu naopak jen pozůstatek předmoderního postoje.¹⁰² Přesvědčivost takového přiřazení ovšem spočívá na abstraktně klasifikujícím myšlení. Pokud se naopak vydáme vlastnímu pohybu formy, pak již nebudeme moci setrvat na prosté konfrontaci (moderní) alegorie a (předmoderního) symbolu; vést nás nyní bude vztahová figura, kterou společně vytvářejí.

Žádný autor dvacátého století se asi nevěnoval začlenění literatury do moderního, racionálního paradigmatu jednání s takovou důsledností jako Brecht. Na *Historkách o panu Keunerovi* se ovšem dá studovat, jak se alegorická stylizace významu nedaří a jak se právě v tomto nezdaru otevírá možnost odhalit v textech obsah, který již není kryt autorským záměrem. Nad úroveň didaktické literatury pozvedá *Historky* skutečnost, že ukazují učitele v procesu učení, a vracejí tak čtenáři svobodu, kterou mu – coby poučovanému – zdánlivě odnímají. Ponaučení, která pronáší pan K., totiž právě nesmíme považovat za obsah historek. Kdyby tu Brecht pouze předkládal názorná alegorická zobrazení jistých stanovisek k teorii společnosti, měli by pravdu kritici, kteří v jeho hrách a povídkách spatřují pouze ilustraci nauky. Jelikož se ale předmětem ztvárnění stává samo poučování, uvádí Brecht do chodu dialektiku symbolické a alegorické formy. Čtenář vidí víc, než mu alegorik ukazuje: ne pouze obraz, který má znázornit poučení, ale i proces ukazování, který si čtenář znovu musí interpretovat. „Skutečnost je taková,“ píše Adorno, „že Brechtem zamýšlený primát nauky nad čistou formou se stává vlastním momentem formy.“¹⁰³

100 ADORNO, *Estetická teorie*, s. 187.

101 Pokud se nechce náš zájem ubírat nesprávným směrem, musí se estetická teorie ubezpečit o „přiměřenosti svých kategorií na předmětu“, jak pro sociální vědu požadoval Jürgen Habermas ve sporu o pozitivismus (Jürgen HABERMAS, *Zur Logik der Sozialwissenschaften*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1970, s. 11).

102 Srov. k tomu Paul de MAN, „The Rhetoric of Temporality“, in: *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1986, s. 187–228, zvl. s. 226, a Heinz SCHAFFER, *Faust zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart: Metzler 1981, zvl. kap. I.

103 Theodor W. ADORNO, „Engagement“, in: *Noten zur Literatur*, sv. 3, s. 120. – Ani tento postřeh ovšem Adorna nepohnul k Brechtově záchraně.

Historika „Vyslanec“ chce nepochybně zprostředkovat určité poselství: čtenář by měl pochopit nutnost revoluční disciplíny. Po návratu z nepřátelské ciziny, ačkoliv se odtud vrátil s velkým úspěchem, je vyslanec přísně pokárán. Pan K. vysvětluje: „Zvykl si asi na dobré jídlo, stýkal se snad i nadále se zločinci a ztratil možná jistotu úsudku.“¹⁰⁴ Čtenář *Historiek* se ale dávno naučil klást si i takové otázky, které si zde vypravěč neklade: Je snad dobré jídlo něco špatného? Není přívětivost ve společenském styku ctností? Nejsou úvahy samotného pana K. pochybné? – Dialektika proráží mimo stanovený význam, a to díky formě.

Jednotlivé vyprávění se drží formálního principu alegorie. Smyslově konkrétní obsah a význam jsou tu spojeny nuceně, pouze aktem alegorika, a zůstávají vůči sobě vnější. Konkrétno nerozvíjí žádný vlastní život, je zde jenom z toho důvodu, aby znamenalo něco jiného. V příběhu nejde o vyslance a okolnosti jeho života, vyslanec je jenom postavou, jíž je možné konstelaci vysvětlit. To však také znamená, že sám o sobě nepřitahuje žádný zájem. Postava je zbavena skutečnosti a stává se z ní znak. Jestliže „Vyslanec“ přesto neustrne v abstraktním poučném vyprávění, příčinou nejspíš není polemika mezi vypravěčem v první osobě a panem K. (ta je jednoznačně rozhodnuta ve prospěch pana K.), nýbrž kontext dalších příběhů, které mudrce-učitele předvádějí jako rozporuplnou symbolickou postavu. Pravdivostní obsah, který se takto ukazuje, by bez alegorie vůbec nebyl možný, ale zároveň ji překračuje.

Přínos toho, jak se alegorická forma paraboly uplatňuje u Brechta, lze ukázat na stručném srovnání povídky „Myšlenkový úkol“ s Keunerovým příběhem „Přátelské služby“. V obou historkách jde o urovnání sporu o dědictví mezi třemi sedlákovými syny, jimž otec odkázal sedmáct zvířat a závět, která předepisuje komplikované dělení pozůstalosti. Přítel zesnulého nastalý problém vyřeší tím, že bratrům přenechá své jediné zvíře jako „výpočetní pomůcku“, která po rozdělení dědictví zbude, a bratři mu ji zase vrátí. V „Myšlenkovém úkolu“ je látka vytvořena sledem krátkých scén: hledání závěti, příjezd smutečních hostí, marné pokusy synů o rozdělení pozůstalosti a sílící neochota všech zúčastněných, až nakonec přítel zesnulého předloží svůj návrh pomoci. Parabolický charakter povídky tu je zastřen scénickým znázorněním a detaily, které mají evokovat iluzi reality.¹⁰⁵ Jiná je situace v „Přátelských službách“, kde již množné číslo obsažené v názvu naznačuje exemplární charakter příběhu – a pan K. jej také explicitně vypráví jako příklad. V souladu s tím se tu Brecht zcela zříká ztvárnění látky a důsledně se omezuje na to, co je nezbytné k porozumění. Aby zcela zamezil jaké-

104 Bertolt BRECHT, „Vyslanec“, in: *Historiky o panu Keunerovi*, Praha: SNKLU 1963, s. 33.

105 Bertolt BRECHT, „Die Denkaufgabe“, in: *Prosa*, sv. 1, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1967, s. 234 n.

koli identifikaci čtenáře s postavami, umísťuje děj do jakési arabské země a místo hovězího dobytka mluví o velbloudech. Alegorii, která tímto vzniká, nechybí ani vysvětlující legenda (*subscriptio*): „Podle pana Keunera byla tato přátelská služba správná, poněvadž nebyla spojena se zvláštními obětmi.“¹⁰⁶ Nepředvádí se tu urovnání dědického sporu; ztvárněn je pan K. jako původce poučení a staví se tu před oči věčný, od patosu oproštěný pojem přátelství. Vymezení obsahu se ale nezdaří, a to právě proto, že vystupuje tak apodikticky. Na příběhu zdánlivě není co interpretovat, a uvažující čtenář se proto zdráhá setrvat u očekávaného významu. Alegorický projekt ztroskotává právě tím, jak dokonale se realizuje. Jeho ztroskotáním ale vzniká nová, víceznačná struktura, která vyplývá ze vzájemné polarizace jednotlivých Keunerových příběhů a z vnitřní rozporuplnosti postavy pana Keunera. Figura učitele, zpodobněná ve stále identitě, umožňuje vznést otázku po její identitě. Zlom mezi alegorickým obrazem a oním stanoveným významem, který násilně uzavírá jednotlivé příběhy, se znovu otevírá otázkou: Na tomto obratu alegorické intence se ovšem boří i ona kritika angažovanosti, která se neoddá pohybu formy a bere si na mušku pouze poselství.

Brechtův text pracuje se dvěma rovinami, jež se rozvíjejí v kontrapunktu. Na té první je jednotlivá povídka uvedena jako řečové podobenství, jehož pomocí lze sdělit jednoznačně vyložitelné poselství. Na druhé rovině dochází k interferenci povídek a k uchopení gesta učitele K. v jeho vnitřní rozporuplnosti. Význam, který je čtenáři na první rovině vnucován, je na druhé rovině zpochybněn, aniž by přitom byl jednoduše negován. Tím vzniká pohyb smyslu. Jinými slovy, jednotlivá parabola je vsazena do výkladového rámce, který je strukturován symbolicky, a znak v něm nemá pevný význam, nýbrž je vystaven potenciálně nekonečnému procesu reflexe. Pravdivostní obsah nespočívá v tom, co pan K., vypravěč nebo autor říká, nýbrž v tom, co je rozeznatelné na souhře příběhů.

2. Zánik aury jako proces emancipace?

Brechtův návrat k alegorii je součástí rozsáhlého projektu „přeměny funkce umění v pedagogickou disciplínu“.¹⁰⁷ Ve snaze dosáhnout tohoto cíle ale nesází na imanentní kritiku metafyzického pojmu umění, ale na „transformační sílu, již vykazuje charakter zboží“,¹⁰⁸ a na vydanost umění apa-

106 BRECHT, „Přátelské služby“, in: *Historiky*, s. 21.

107 Bertolt BRECHT, *Schriften zur Literatur und Kunst*, sv. 1, Berlín – Vymar: Aufbau 1966, s. 180.

108 *Ibid.*, s. 193.

rátům. *Třígrošový proces* pojednává o sociologickém experimentu, v němž je „představa o umění jakožto nezranitelném fenoménu konfrontována“¹⁰⁹ se zájmem kapitálu na zhodnocení investice: ve smlouvě na filmovou verzi *Třígrošové opery* si Brecht smluvně vymínil právo uměleckého spoluutváření, u něhož se ukázalo, že se jej nelze právně domoci. Brecht odtud vyvozuje, že umělecká autonomie je pouhé nic. Úkolu kritiky se podle všeho chopila realita kapitalistické společnosti. Více než padesát let po vzniku jeho polemického textu ale víme, že zbožní charakter uměleckých výtvorů představu o autonomii umění nijak neruší, naopak ji posiluje. A nepotvrdil se ani druhý Brechtův názor, že totiž technické aparáty, jako je film, by mohly přispět k překonání auratického umění.

K Brechtem očekávané funkční proměně umění v pedagogickou disciplínu nejspíš nedošlo především proto, že se svou kritikou začíná na rovině, kde se umění zdá být odolné. Myšlenka, že náležité umění moderny musí rezignovat na prvky, jež se sblíží s náboženským rituálem, je sice plně přesvědčivá, ovšem jelikož se tato transformace dodnes nezdařila, je namístě se domnívat, že v instituci umění přetrvávají z metafyzického postoje přinejmenším zbytky. Pro osvícené vědomí proto umění představuje skandál, a ten se stává virulentním všude tam, kde se skutečně vyrazí do útoku s programem racionalizace umění. Fascinace, která dodnes vyzařuje z Benjaminovy stati o reprodukovatelnosti uměleckého díla, svědčí o takřka objektivní síle problému.

Benjamin přejal Brechtovu tezi, že technická média by bylo možné „použít k překonání starého, [...] s náboženstvím spjatého, vyzařujícího umění“¹¹⁰ a radikalizoval ji. Kde Brecht vidí možnosti použití, objevuje Benjamin proces emancipace, který podle něho bezprostředně vychází z technického vývoje. „[T]echnická reprodukovatelnost jako první ve světových dějinách emancipuje umělecké dílo od jeho parazitní účasti na rituálu.“¹¹¹ Jelikož reprodukce ničí jedinečnost uměleckého díla, rozpadá se jeho aura, ona nedotknutelnost, která je konstituuje jako dílo a činí z něj předmět kvazináboženského pohroužení. Pojem aury označuje víc než jen určitý typ recepce; Benjamin se jím snaží vyřadit z platnosti ústřední kategorie idealistické estetiky – autonomii a zdání (*Schein*). Přesto přínos Benjaminova postoje nespočívá v tezi o emancipaci prostřednictvím technických médií, nýbrž v názoru, že institucionalizace umění v buržoazní společnosti vykazuje strukturálně shodné rysy s institucí náboženství, a v důrazném prohlášení, že charakter zkušenosti se historicky mění.

109 *Ibid.*, s. 246.

110 *Ibid.*, s. 180.

111 Walter BENJAMIN, „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“, in: *Výbor z díla*, sv. 1, *Literárněvědné studie*, Praha: OIKOYMENH 2009, s. 305.

Jürgen Habermas zasluhuje díky za důrazné upozornění, že Benjamin „se vůči ztrátě aury vždy stavěl ambivalentně“.¹¹² Ve studiích k Baudelairovi, které vznikají v téže době, koncem třicátých let, totiž Benjamin nechápe zánik aury jako emancipační proces, ale jako „krizi uměleckého zpodobnění“. Fotoaparát, vysvětluje Benjamin, sice rozšiřuje rozsah záměrně zachyceného obrazu, ale současně tím omezuje prostor fantazie. „Pokud specifická obrazů, které tanou z *mémoire involontaire*, vidíme v tom, že mají auru, pak má na fenoménu ‚zániku aury‘ rozhodující podíl fotografie.“¹¹³ Na rozdíl od stati o reprodukovatelnosti uměleckého díla zde Benjamin auru popisuje jako akt, jenž něco neživého obdařuje pohledem. „Zakusit auru určitého zjevu znamená obdařit jej schopností tento pohled opřít.“¹¹⁴ Recepce v médiu aury, jejíž zničení se v textu o uměleckém díle jeví jako osvobození, je zde vnímána jako konstitutivní moment estetické zkušenosti.

Jürgen Habermas navrhl pro „ambivalenci“ Benjaminova teorému elegantní řešení: v pojmu aury musíme oddělit „kultické momenty“ (tj. ezoterický přístup k dílu, diváckou distanci, kontemplativní pohroužení od „obecných momentů“ (totiž „proměny předmětu v partnera“). Takto, tvrdí Habermas, lze prožitek štěstí, který zakoušíme ve styku s uměleckými díly, zobecnit a upevnit – totiž převodem do zkušenosti zdařilé komunikace.¹¹⁵ Habermas ovšem sám pojmenovává nebezpečí, které v jeho návrhu číhá: v deritualizovaném umění by mohlo dílo propadnout banalitě.

V konfrontaci s pojmy, které určují sebeporozumění instituce umění či popisují její fungování, naráží filosofická myšlenka na cosi, co se přičí principu racionality: v symbolické formě na substanciální jednotu znaku a významu, v pojmu aury na kvazikultické zacházení s díly. Stejně jako symbolická forma osvědčila rezistenci vůči Brechtovu projektu funkční proměny umění v pedagogickou disciplínu, je možné i Benjaminův ambivalentní postoj vůči tezi o (nutném) zániku aury vnímat jako příznak toho, že se estetická zkušenost nemůže bez momentu aury zcela obejít. Za zamyšlení tu nepochybně stojí skutečnost, že tak vysoce reflektivní umělec jako Tàpies se výslovně zasazuje za auratické zacházení s uměleckými díly. Japonci, rozvádí Tàpies, velmi dobře pochopili, že umělecký předmět by měl být obestřen jistou svátečností, mystériem vyžadujícím úctu, aby mohlo plnit svou funkci.¹¹⁶ Následně podrobně popisuje, jak Japonci umělecké dílo mnohonásobně zahalují, aby mezi předmětem a pozorovatelem vytvořili distanci.

¹¹² Jürgen HABERMAS, „Bewusstmachende oder rettende Kritik – die Aktualität Walter Benjamins“, in: Siegfried UNSELD (ed.), *Zur Aktualität Walter Benjamins*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1972, s. 173–223, zde s. 196.

¹¹³ BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, sv. 1, s. 646.

¹¹⁴ *Ibid.*, s. 646 n.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ Antoni TÀPIES, *La Pratique de l'art*, Paříž: Gallimard 1974, s. 269.

Lze namítnout, že se tu auratické zacházení odhaluje ve své pravé povaze, totiž jako falešné čarování, a tuto námitku nejsme s to vyvrátit. Můžeme ale argumentovat následovně: praxe uvedeného druhu je moderní, pokud si přiznává, že se nemá o co opřít. Názor, že umělecké dílo není žádná věc o sobě, nýbrž konstituuje se až institucionalizovaným zacházením, které je bere jako dílo, je zcela moderní a předpokládá rozklad substanciálních obrazů světa.

3. Alegorie a symbol u Benjamina

Benjaminově ambivalenci vůči auře a jejímu zániku odpovídá srovnatelná nerozhodnost v hodnocení alegorie a symbolu v *Původu německé truchlohry*. Snaha rehabilitovat barokní alegorii jako výrazovou formu totiž naráží na obtíž: většina dramát německého baroka už modernímu čtenáři neskýtá žádný požitek. Nad tímto faktem nemůže jednoduše mávnout rukou ani Benjamin, který na barokním dramatu kritizuje „přetížený průvodní aparát“, „zamýšlenou střízlivost, vyloučení tajemství, šíří“ výtvoru.¹¹⁷ Opírá se přitom o kritéria jako autonomie díla, výstižná stručnost a tajemství, která patří k estetice symbolické formy. Totéž platí pro recepční postoj – „pohled, který by se spokojil s věcí samou“ –, který Benjamin v baroku postrádá.¹¹⁸ Moderní pozorovatel má očividně sklon číst i alegorická díla v symbolickém postoji.

Ale Benjamin jde ještě o krok dál. Na konci knihy koncipuje teologickou kritiku alegorické metody jako zavrženíhodného úsilí po vědění.

Neboť alegorické může vůbec něco představovat jen pro vědoucího. Na druhé straně je to však právě hloubání, jemuž věci ve své prosté podstatě unikají a předstírají se jako záhadné alegorické obrazy, za nimiž není nic než prach, zvláště když toto hloubání, místo aby trpělivě postupovalo k pravdě, chce bezpodmínečně a násilně dojít přímým důmyslem k absolutnímu vědění.¹¹⁹

Protiklady tu jsou vyznačeny jasně: na jedné straně teologicky nabitý pojem pravdy, která se zjevuje tomu, kdo věci trpělivě pozoruje v jejich holé podstatě, na straně druhé pyšné bažení po vědění, které si věci podmaňuje, vnučuje jim cizí význam a nakonec je i zničí. Když zde Benjamin označuje ale-

117 Walter BENJAMIN, „Původ německé truchlohry“, in: *Dílo a jeho zdroj*, Praha: Odeon 1979, s. 351.

118 *Ibid.*

119 *Ibid.*, s. 387–388.

gorii za „triumf subjektivity a započetí svévolné vlády nad věcmi“,¹²⁰ pak ji tím charakterizuje jako racionální výrazovou formu – a zároveň ji teologicky hodnotí jako zlo; neboť „vědět, nikoliv jednat, je nejvlastnější, bytostnou formou zla“.¹²¹ Znovuobjevení alegorie jakožto výrazové formy tak vyústí do její teologické kritiky a tento myšlenkový pochod na závěrečných stránkách knihy ještě jednou prodělává zásadní obrat, když se „doznaná subjektivita [stává] výslovným ručením za zázrak“:¹²² to celé lze vnímat jako přinejmenším nepřímý náznak, že se Benjamin symbolu nechce vzdát právě pro jeho teologický původ.

Uchvácení (a to právem) rehabilitací alegorie, přehlíželi jsme u Benjamina opačnou argumentaci. Kapitola o alegorii v *Původu německé truchlohry* skutečně začíná ostrým odsouzením řeči o symboličnosti: vyhlášením „nedílné jednoty formy a obsahu“ se prý jen zakrývá neschopnost vykázat ve věci dialektické zprostředkování obou. Tato formulka navíc může sloužit jako nástroj, který představuje estetický a mravní svět jako vždy již smířené. Na opačný pól Benjamin zpočátku neklade alegorii, nýbrž „jednotu smyslově daného a smyslem nedostupného předmětu, tento paradox teologického symbolu“.¹²³ Jeho kritika nemíří proti symbolu vůbec, nýbrž jen proti „vtíravé potřebě mluvit o symboličnu“, jež eliminuje ono napětí protikladů, které se v teologickém symbolu zhutňují v paradoxnost. Nemáme se tedy tohoto pojmu jednoduše vzdát, a tak vytěsnit v něm ukrytý problém; podstatné naopak je rozpoznat uvedenou paradoxní strukturu i v estetickém symbolu.

Benjamin tedy nezamýšlel nahradit symbolickou formu alegorií: vysvítá to i z fragmentu z pozůstalosti, v němž alegorii označuje za korektiv umění¹²⁴ – takže symbolická forma je pro něj očividně naopak konstitutivním rysem umění. Jinde zase mluví o „protiumělecké subjektivitě“, která působí v barokní alegorii;¹²⁵ tato myšlenka souzní s Goethovým výrokem, že alegorická díla „ničí zájem na zpodobnění jako takovém a ducha jakoby zapuzují do sebe“.¹²⁶ Stejně jako rehabilitace alegorie zahrnuje u Benjamina i vlastní kritiku, zahrnuje v sobě kritika symbolické formy vlastní rehabilitaci. Pak se již ovšem nepřekrývá s oním obrazem organické celistvosti, který z klasického pojetí individua přejímá zprostředkování mezi mravností a krásnou fysis. Spíše ji musíme chápat jako metafyzický princip jednoty, jenž je nutnou podmínkou dokonce i pro vnímání alegorie jakožto fragmentu.

120 *Ibid.*, s. 391.

121 *Ibid.*, s. 388.

122 *Ibid.*, s. 391.

123 *Ibid.*, s. 336.

124 BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, sv. 1, s. 951.

125 BENJAMIN, „Původ německé truchlohry“, s. 390 (překlad upraven).

126 Johann Wolfgang von GOETHE, „Über die Gegenstände der bildenden Kunst“, in: *Werke*, ed. Karl Heinemann, sv. 22, Lipsko – Vídeň: Bibliographisches Institut 1901–1908, s. 74.

Jiný fragment z náčrtů k *Původu německé truchlohry* zní:

Nerozlučná korelace mezi základními pojmy metafyziky a prafenomény umění. Jedno lze vždy objasnit jedině z druhého, neboť základní pojmy metafyziky vymezují jednotu odpovědi, a jelikož se tážeme po (formovém a obsahovém) *ratio* estetických prafenoménů.¹²⁷

Pokud se estetické fenomény moderny opírají o metafyzické pojmy jednoty (a v poslední instanci o jednotu subjektu a objektu v pojetí idealistické filosofie), pak jakýkoli pokus vsadit umění do rámce racionálního paradigmatu naráží na hranici, kterou lze překročit jedině za tu cenu, že se mineme s věcí, o niž jde. Jinými slovy, kritika idealistické estetiky podněcuje k metakritice, jež by měla zrušit a překonat (*aufzuheben*) její výsledky. Podobný podnik ovšem naráží na tu obtíž, že konvenční postoj k symboličnu, jak jej kritizuje Benjamin, také vytyčuje jednotu – a zdálo by se tedy, že protistrana, na niž útočí legitimní kritika, spadá vjedno se zajišťovacím týlem, na něž spoléhá metakritika. Uvedené zdání vzniká vinou toho, že se forma chápe jako cosi předmětného, a nikoli jako činný princip,¹²⁸ který teprve estetickou zkušenost konstituuje. Pokud chceme následovat stopu, na niž nás Benjaminova analýza alegorie a symbolu uvedla, nesmíme formu pojímat jako něco pevného, zvěcněného, nýbrž jako princip pohybu reflexe.

4. Estetická produkce významu jako pohyb reflexe

Jestliže symbolickou formu nechceme definovat ani na bázi organické totality, ani na základě smyslově-mravní celistvosti individua, pak nám jako definiční základ zbývá jednotu smyslové konkrétnosti a významu. V alegorii se naproti tomu postuluje zlom mezi smyslovým znakem a významem.¹²⁹ Takto fixní výměr ale současně z podstaty věci něco opomíjí, jak osvětluje ono místo korespondence mezi Goethem a Schillerem, na něž Benjamin poukazuje v první kapitole stati o románu *Spříznění volbou*. Goethe píše z Frank-

127 BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, sv. 1, s. 915.

128 „Matérie – to, co je určeno jakožto lhostejné – je *pasivní* oproti formě jakožto *činné*,” stojí v Hegelově *Velké logice* (viz Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Wissenschaft der Logik*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1981, s. 89).

129 Za předpokladu, že smyslový fenomén ukazuje význam, spadají obě formy pod zahrnující pojem symbolu, jak jej používá Ernst Cassirer: „Jako ‚symbolickou formu‘ dlužno chápat každou energii ducha, skrze niž se duchovní významový obsah váže na konkrétní smyslový znak [...]“ Ernst CASSIRER, *Philosophie der symbolischen Formen*, sv. 5, *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1965, s. 175.

furtu, že určité předměty v něm vyvolávají „jakousi sentimentálnost“ a že si svou svéráznou reakci vysvětluje symbolickou povahou těchto předmětů. Tím se ovšem neříká nic víc, než že se mu vnucují jako naplněné významem: připadá mu, že ve své konkrétní zvláštnosti zároveň poukazují mimo svou vyhraněnou existenci. Předsevzal si proto, že v dalším průběhu své cesty obrátí svou pozornost „nikoli na věci hlavně pozoruhodné, nýbrž významné“.¹³⁰ K tomu Benjamin dodává: „Člověk ustrne v chaosu symbolů a ztrácí svobodu, která ve starověku nebyla známa. Upadá v jednání mezi znak a věštbu.“¹³¹ Svěhlavost, s níž symbolik prožívá svět jako univerzum významuplných znaků, Benjamin interpretuje jako předmoderní postoj, do něhož se Goethe ve strachu ze života utíká. Esteticky se dává k dispozici teprve v epoše, v níž se bohové stáhli z přírody.

„Objektivní“ významové prožitky, o nichž referuje Goethe, se ovšem dají chápat také jako „subjektivní“ odmítnutí významu, a tedy jako postuláty alegorika, jak vyplývá z odpovědi kantovce Schillera: „Vyslovujete se tak, jako kdyby při tom velice záleželo na předmětu, a to nemohu připustit. [...] zdá se mi, že je-li něco prázdné, anebo obsahově bohaté, záleží víc na subjektu než na objektu.“¹³² Najevo tu vyvstává pohyb reflexe, která přechází sem a tam mezi objektivním a subjektivním momentem významového značení.

Prožívání symbolického objektu je vázáno na okamžik, svůj význam zjevuje v nynějšku. „Časovým rozměrem při zážitku symbolu je mystický Okamžik, v němž symbol přijímá do svého skrytého, a lze-li tak říci, lesnatého nitra smysl,“ čteme u Benjamina.¹³³ Před zraky toho, kdo pozoruje svět v symbolickém postoji, se kus skutečnosti nečekaně stává nositelem nevyčerpatelného a nepojmenovatelného smyslu. Takové okamžiky popisoval Proust v *Hledání ztraceného času*. Zaznamenal přitom jak blaženost z probíhajícího prožitku, tak zklamání, že kus skutečnosti odmítá ze sebe vydat onen význam, který zdánlivě sliboval. Dokud prožívající tvrdošijně lpí na smyslové konkrétnosti, nemůže vnímanému přiřknout žádný pevný

130 Dopis Goetha Schillerovi z 16. srpna 1797, srov. Johann Wolfgang von GOETHE – Friedrich SCHILLER, *Korespondence*, Praha: Odeon 1975, s. 302–303 (odlišný překlad).

131 BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, sv. 1, s. 154.

132 Dopis Schillera Goethovi ze 7. září 1797, viz GOETHE – SCHILLER, *Korespondence*, s. 315–316.

133 BENJAMIN, „Původ německé truchlohy“, s. 340. Privilegizace okamžiku v estetické epifanii se vrací v představě nutnosti formy symbolického uměleckého díla, které za svůj konkrétní obsah vděčí pouze stylizaci v procesu formování, jenž je co do tendence nezavršitelný. Valéry na tom trvá s neúplatností racionalistického myslitele: „Báseň nikdy není dokončena: tím, co ji ukončuje, tedy předává publiku, je vždy náhoda.“ („Un poème n'est jamais achevé – c'est toujours un accident qui le termine, c'est-à-dire qui le donne au public.“) Paul VALÉRY, *Œuvres*, ed. Jean Hytier, sv. 2, Paříž: Gallimard 1957–1960, s. 535. Nakolik symbolický postoj popírá nezavršitelnost díla, stojí v protikladu k principu racionality.



Obr. 1 Norbert SCHWONKOWSKI,
Škrtič hodin, 1985, 85 × 74 cm,
Brémy: soukromá sbírka

význam, neboť k tomu by musel vystoupit z bezprostřednosti svého prožívání; poznává tak význam jen jako neurčitý příslib smyslu.

Estetická reflexe se zde však nezastavuje, nýbrž nastoluje vztahy: konkrétní se jí jeví jako něco zvláštního právě s ohledem na jiné konkrétní. Tak se rozrušuje čistá imanence estetického prožívání. Subjekt, který se ještě před chvílí zcela rozplýval v předmětu pozorování, se nyní zakouší jako od něho oddělený a schopný odpovědět na onen prožitek obšťastnění, který jej – jak se zdálo – odsuzoval k pasivitě, vlastním formativním činem. Protagonista Proustova *Hledání* prodělá zkušenost, že smysl, který hledal v kostelních věžích Martinville, musí sám vytvořit tím, že prožitek zachytí. Když autor prožitek neguje, vystupuje tím z němého sjednocení s prožitkem a dává mu význam, tedy novou formu. Ve vztahu k formě může ovšem čtenář opět zaujmout dva různé postoje: může pohled připoutat ke smyslově konkrétnímu v jeho zvláštnosti – nebo může směřovat za ně, aby uchopil jeho význam; jinými slovy, může zaujmout symbolický nebo alegorický postoj.

Když dialektiku formy a obsahu vyřeší zcela ve prospěch formy, zůstane mu na konci jen němý výraz vlastního prožívání – obdivné nebo extatické

zvolání. Pokud ale dialektiku výtvoru vyřeší zcela ve prospěch obsahu, pak se pro něj dílo ve své konkrétní podobě stane čímsi lhostejným: pro alegorický pohled, zaměřený na vědění, je dílo v jeho smyslové konkrétnosti ničím. Proto Benjamin hovoří o „protiumělecké subjektivitě“ (barokní) alegorie.

Estetická zkušenost, jejíž bytostná kvalita spočívá v tom, aby zamezila odplynutí času, se nerozplývá v bezprostřednosti momentálního prožitku, neboť umělecké dílo je založeno na artikulaci významu – a nelze ji ani redukovat na uchopení obsahu, proti němuž dílo ve své konkrétnosti neustále vzdoruje. Estetické vědomí je tak hnáno sem a tam: musí se zcela vydat jednotlivému momentu v jeho konkrétnosti, ale nesmí se u něho zastavit, jestliže pro ně dílo nemá ustrnout ve fetiš. Uchopuje na díle určitý význam, ale ten zakouší jako abstrakci, jakmile se znovu obrátí k dílu. Tak se realizuje pohyb reflexe, který se otevírá extrémům symbolické bezprostřednosti a alegorického zprostředkování, aniž by přitom kdy dorazil k jinému konci než k přerušení.

Na kresbě Norberta Schwontkowského *Škrtič hodin* (obr. 1) si předvedme, že protiklad symbolické a alegorické formy řeší také a právě zcela současná díla. Kresba na první pohled působí jako alegorie: násilný akt proti hodinám, reakce na nesnesitelné uplývání času jen zdůrazňuje děs z nekonečna, v jehož znamení se škrčené hodiny proměňují. Ale s tímto pevným přiřazením významu se divák, jenž se vrátí ke smyslově konkrétnímu dojmu, nemůže spokojit. Expresivita postavy, připomínající Munchův *Výkřik*, se do alegorické četby obrazu ještě začlenit dá, avšak u dráždivé shody tvarů mezi hlavou a horní částí hodin už to lze jen stěží, a totéž platí pro „zkreslení“ paže, jehož nezbytnost očividně tkví v paralelitě se spodní částí hodin. Již samo expresivní ztvárnění alegorického námětu tlačí protiklady symbolična a alegorična k sobě a uvedené adekvace vnáší do obrazu konstruktivní moment, který se vrací v rafičkách hodin. Divák se znovu ocitá před výzvou vyložit i formální složky, které alegorický význam nepokrývá. Nekonečno, které škrtič hodin svým násilným činem vytváří, se odráží i na něm samotném a vytváří z jeho těla repliku onoho znamení, které mu nahání strach. Sotva ale vědomí vneslo to, co vidí, do významové souvislosti, už zrak padá na jiné, formální prvky, jež se z dané souvislosti vymykají, například kříž na paži, který, čten jako náplast, do obrazu vsouvá vzdorně realistický moment, který se přiči jak alegorické znakovosti, tak expresivitě kresby. Obraz tak diváka nutí snášet a nést protiklady, jež jsou v něm obsaženy. Nemůže setrvat ani u bezprostřednosti dojmu, neboť ta pudí k projasnění vlastní zprostředkovanosti, ani u stanovení (alegorického) smyslu, neboť ten se v příklonu k věci projevuje jakožto abstraktní. Pokud se postaví jen na jednu z obou pozic, dojde buď k fetišizaci estetického objektu ve zvláštnosti jeho vyhraněné existence, anebo k jeho negaci v abstraktním významu. V obou případech se divák s estetickou zkušeností

míjí. Umění v epoše moderny se nám tak ukazuje jako institucionalizovaná praxe, která ony protiklady, jejichž nesmiřitelnost je pro modernu určující, vhání do neukončitelného procesu vzájemné negace. Stává se tak privilegovaným místem zkušenosti, která si tento pojem zaslouhuje tím, že se nám nepřihází, nýbrž je námi *utvářena*.

V. Mimésis a moderna. Vincent van Gogh

1. Stín legendy

Název výstavy v Essenu – *Van Gogh a moderna* – vybízí k zamyšlení. Mluvit o estetické moderně v jednotném čísle a řadit van Gogha mezi malíře postimpresionistické moderny jsme sice už zvyklí, jenže v důsledku onoho „a“, které více dělí, než spojuje, upadají obě části názvu do zvláštního protisměrného pohybu. Co když se ona představa jednoproudého vývoje uměleckého materiálu, jež je základem Adornovy estetiky (tradiční linie impresionismus – Cézanne – kubismus), u postav, jako je van Gogh, hroutí, a nutí nás pohlížet na modernu jinak, totiž jako na pletivo vzájemně se svářících postojů, materiálů a postupů?

Každé psaní o van Goghovi se ale ocitá před mimořádnou obtíží: technická analýza, která se dokáže prosadit u Seurata i Cézanna, van Gogha nepostihuje. Ať chceme či ne, nemáme tu co do činění jen s malířem, ale i s osudem malíře. Poté co ztroskotal jako obchodník s uměním, student teologie i sociální pracovník, přiklání se van Gogh následně k malířství, a teprve v posledních letech života pak k onomu způsobu malby, který si dnes spojujeme s jeho jménem – načež za necelé tři roky vychrlí ohromující dílo, z něhož za života téměř nic neprodá, a nakonec zešílí. Mohli bychom nechat legendu stranou a obracet se bezprostředně k obrazům? Nemohli, jelikož teprve legenda nám dává obrazy. Nikdo není schopen říci, zda bychom dnes měli jeho obrazy bez legendy, to jest, zda by vůbec zůstaly zachovány. (Kdo dnes ví o Monticellim, malíři, o kterém van Gogh v dopisech píše pln obdivu, a dokonce se s ním sám identifikuje?)

Pokud si někdo myslí, že může odhlížet od legendy a soustředit se na malířství, podceňuje účinnou sílu tradic. Příkladně čistý pohled na věc je jen

slepotou pro předpoklady, které v obrazu samém nejsou vidět. Van Goghův příspěvek k moderně nelze uchopit omezením zájmu výhradně na dílo; musíme prozkoumat, jak zde konkrétní jedinec podřizuje svůj život umění. Pokud by se jednalo o postoj oběti, pak by moderní společnost nebyla tak veskrze sekularizovaná, jak se sama chápe.

2. Moderní lidové umění

Van Goghův vztah k tomu, co nazýváme estetická moderna, není vůbec jednoznačný. V jeho obsáhlé korespondenci se sice dají poměrně snadno nalézt místa svědčící o jeho příslušnosti k modernímu malířství, nezřídka se ale nacházejí v kontextu, který s naznačeným výkladem příliš neladí. Když van Gogh píše bratrovi, že jeho největší touhou je „naučit se dělat takovéto nesprávnosti, takovéto odchytky, změny, proměny skutečnosti“¹³⁴ – věta bývá v sekundární literatuře s oblibou citována –, máme sklon spatřovat v tom odvrát od akademické přesnosti a fotografického předmětného zachycení, a tedy vykročení směrem k moderně. Není to také zcela nesprávné, nicméně výrok nabývá jiného významu, když vezmeme v potaz, že zde van Gogh hovoří o Milletovi a Lhermittovi, malířích, které bychom sotva řadili mezi průkopníky moderny.

I jeho sebeinterpretace se nezřídka pohybují v tradičních liniích, když například sekáče vykládá jako smrt nebo barevným kontrastům v krajino-malbách připisuje bezprostřední emocionální hodnoty jako výrazové kvality. Van Gogh také nehledá své předobrazy tam, kde bychom je čekali, u impresionistů a postimpresionistů, nýbrž u romantika Delacroixe a malíře sedláků Milleta (v Saint Rémy maluje podle reprodukcí Milletových obrazů, které si nechává posílat od bratra Thea). Oceňuje dokonce klasicistního symbolistu Puvise de Chavannes, v jehož obraze *Inter artes et naturam* spatřuje syntézu antiky a moderny.

Konečně pak v estetických názorech se neinspiruje kupříkladu Baudelairem, jehož výtvarné kritiky zásadní měrou přispěly k utváření moderní estetické vnímavosti, nýbrž Zolou a naturalismem obecně. Baudelaireovi upírá právo hovořit do malířství,¹³⁵ zatímco naturalismus považuje nejenom za

134 Odkazy k van Goghově korespondenci v celém textu upravujeme podle nejlepší současné edice, jež zahrnuje faksimile, originály, anglické překlady i konkordanci různých vydání a je volně dostupná na <http://www.vangoghletters.org> (cit. 19. 5. 2015, pozn. překl.).

135 V červenci 1888 píše Émilu Bernardovi (dopis 651): „Považujeme Baudelaira za moderního básníka, kterým je – podobně jako třeba Musset, ale ať nás nechá na pokoji, když mluvíme o malířství.“ („Prenons Baudelaire pour ce qu'il est, poète moderne ainsi que Musset en est un autre, mais que'il nous fiche la paix quand nous parlons peinture.“)

hluboce pravdivý – jak píše Theovi o Huysmansových raných naturalistických románech (dopis 669) –, ale také za měřítko moderní estetiky: „Je to krásné jako Zola“ (*C'est beau comme Zola*), píše Émilu Bernardovi o Fransi Halsovi, přičemž řeč je o portrétu prostých lidí (dopis 651). Obavu, že by okolí mohlo jeho podání sedláka vnímat jako karikaturu, odmítá s poukazem, že přece četl *Zemi* a *Germinal* a chtěl ukázat, že tahle četba mu přešla do krve (dopis 663).

Od té doby, co Marcel Proust v posledním svazku *Hledání ztraceného času* podrobil naturalismus ostré kritice z hlediska jeho nároku na pravdivostní zachycení skutečnosti (naturalismus nezachycuje prožívanou skutečnost, nýbrž klišé), je Zola považován za autora, od něhož se moderna distancuje. Jestliže se tedy van Gogh cítí být poután k naturalismu nejen světonázorově (kvůli sociální angažovanosti autorů), ale i esteticky, bude se muset přiznat, že pro nás mezi jeho (pozdními) obrazy a Zolovým románem leží celé světy a že přijmout van Goghův estetický komentář vlastní tvorby s porozuměním je pro nás velmi obtížné. Můžeme sice tuto diskrepanci odbýt s tím, že van Gogh prostě neporozuměl sám sobě – anebo ji můžeme přijmout jako podnět k zamyšlení a van Goghovyma očima nahlédnout Zolu jako literárního zástupce jiné moderny, stojící napříč k tradiční linii Flaubert – Proust – nový román.

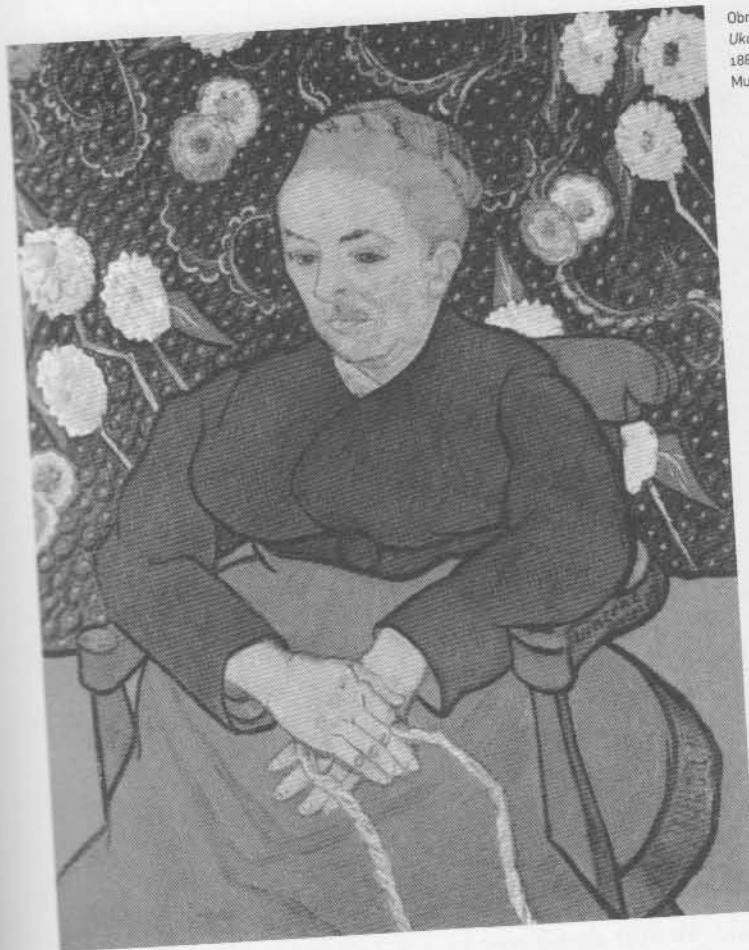
Poznámky k četbě Zolova *Snu*, které van Gogh sděluje bratrovi, dávají tušit, že tento román nečetl jako jednu dějovou linii, nýbrž jako zřetězení obrazů stojících vedle sebe (dopis 777). Zolova modernita spočívá pro van Goghovy oči v rysu, v němž Georg Lukács, kritik školený na koncepci klasického realismu, spatřoval umělecký nedostatek: v relativní samostatnosti popisů vůči vyprávěnému dění. Román nabízí řadu výjevů (*tableaux*), které je van Gogh – na rozdíl od běžného čtenáře románu, jehož pozornost je zaměřena na děj – schopen vidět. Úvodní *tableau* románu (Angelika se krčí ve vánici v portálu katedrály, který pomalu zapadá sněhem) i ztvárnění zlatých výšivek jsou obrazy, v nichž do popředí vystupuje barva: „velmi, velmi se mi tam líbila postava ženy, krajčářky, a popis zlaté výšivky. Právě proto, že zde jde o barvu různé žlutí, o celek a nejasné tóny“ (dopis 777). Snad není omylem vztahovat tento výrok i k van Goghovu vlastnímu zacházení s barvou. „Sugestivní barvu“, o níž usiluje a která se oprostuje od efektu vjemu kvůli kvalitě pocitu, jenž má být vyjádřen, prý našel i u Zoly. Odtud by vyplývalo, že van Gogh, jenž vlastní zacházení s barvami označuje za „přehánění“, shledával Zolovu modernitu v jisté hrubosti ztvárňujících prostředků, tedy nikoli ve věrném zachycení reality, nýbrž ve zjednodušení, které se nebojí ocitnout v blízkosti populárního umění. Domněnka se potvrzuje tím, jak oba umělci chápou publikum. Stejně jako Zola vždy psal pro masové publikum, i van Gogh chce malovat obrazy, které jsou bezprostředně přístupné i pro umělecky neškoleného pozorovatele. Zatímco dominantní tradice estetické moderny



Obr. 2 Anonym, *Hospodyně* (Neuruppin, kolem r. 1850), litografie, 41,5 × 33,8 cm, repro: Ernst PETRASCH (ed.), *Bilderbogen. Deutsche populäre Druckgraphik des 19. Jahrhunderts* (kat. výst.), Brémy: Kunsthalle – Karlsruhe: Badisches Landesmuseum 1974, obr. 72

činí princip z odvratu od mas, Zola s van Goghem zastávají opačnou pozici: jde jim o vytváření jednoduchých obrazů, které mají bezprostředně se vyjevující (pocitový) obsah. Vystavávají tu najevo obrysy odlišné moderny, jejímž nejmarkantnějším projevem byl v nedávné minulosti pop-art.

Nejen zacházení s barvou, ale i práce s formou se u van Gogha řídí myšlenkou moderního lidového umění. V dopise bratrovi srovnává svůj portrét Augustine Roulin (*La Berceuse*, obr. 3) s laciným barvotiskovým obrázkem, a dodává, že jeho obraz by neměl zásluhu fotografické přesnosti v zachycení proporcí – jenže právě o to mu prý jde, chce údajně namalovat obraz, jaký vyvstane na mysli námořníkovi bez kreslířských schopností, když se mu na širém moři zdá o ženě (dopis 753). – Není o tom pochyb: van Goghovy obrazy jsou – jak by se opovrživě řeklo v epoše informelu – literární. Jde v nich o sdělení jednoduché citové valence, a spíše než o určitost tu jde o intenzitu. Aby této valence dosáhl, obrací se van Gogh zcela vědomě k populárnímu umění své doby a přejímá jeho principy stylizace; celkový význam ale proměňuje tím, že uvedené principy přenáší do olejomalby, přičemž zavádí

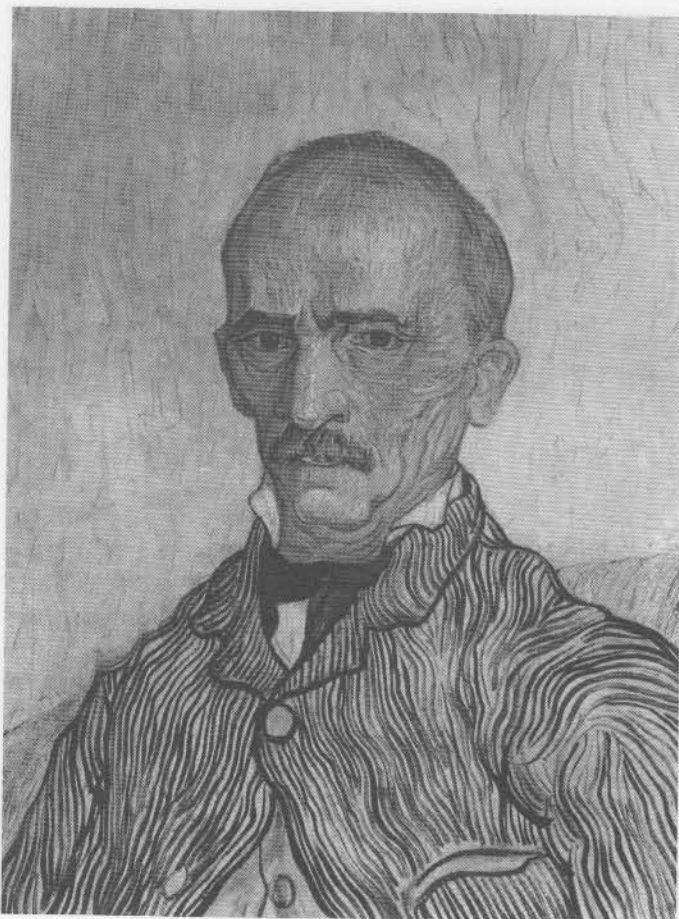


Obr. 3 Vincent van GOGH,
Ukolébavka (La Berceuse),
1899, 92 x 72 cm, Boston:
Museum of Fine Arts

kreslířské odchylky (nerealistické ztvárnění židle, plochost tapety a podlahy) jako expresivní prostředky. V porovnání s malířskými možnostmi, které rozvinul především impresionismus, pak může své malování právem označit za ošklivé – i když současně nutno dodat, že my sami už nejsme schopni je jako ošklivé vnímat.

3. Zprostředkovaná mimésis čili chundelatý pes

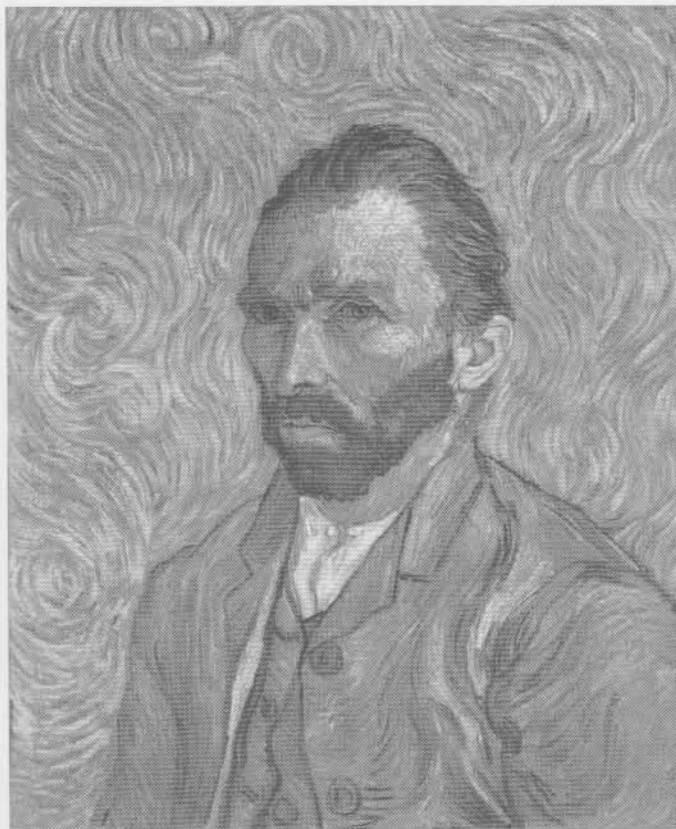
Opravdu to byla pouhá náhoda, když návštěvníci essenské výstavy opakovaně považovali portrét nemocničního správce Trabuca (obr. 4) za van Goghův autoportrét, a museli za to snášet rozhořčené pokárání od ostatních diváků? Možná se ti nepoučení, kteří v Trabucově portrétu poznávali van Gogha, až tak nemýlili. Principem Trabucova vyobrazení by pak byla identifikace s předmětem obrazu.



Obr. 4 Vincent van GOGH, *Portrét Trabuca, správce v nemocnici sv. Pavla (Portrait de Trabuc surintendant à l'hôpital St. Paul)*, 1889, 61 × 46 cm.

Když přátelé Gauguin a Bernard van Goghovi radili, aby vycházel z vlastní fantazie, záhy se ukázalo, že toho není schopen. Potřebuje předmět, ať už krajinný motiv, model nebo Milletovy reprodukce. Přitom mu ale nejde o korektní zachycení toho, co skutečně vnímá, nikoli o nápodobu, nýbrž o smyslový obraz. Jeho obsah se má divákovi otevřít na základě intenzity malby. Intenzita je ale malířská kvalita, která se v podstatné míře vzpírá pokusům o realizaci technickými prostředky. Dynamizace tahu štětcem se sice tváří, že poskytne cosi jako technický ekvivalent malířské intenzity, v žádném případě však tento účín u jednotlivých prací negarantuje, jak je možno pozorovat na oněch mnoha obrazech, na nichž u van Gogha zůstává způsob malby ve vztahu k věci vnější. Všechno tedy závisí na vytvoření podmínek, které kýženou kvalitu obrazu takříkajíc vyprovokují. Mezi ně patří rychlost práce, o níž podávají svědectví dopisy z doby strávené v Arles a která pro něho měla očividně zásadní význam. Když totiž Gauguin kritizuje jeho rychlý a pastózní způsob malby, van Gogh na to – jak sděluje bratrovi – reaguje ještě větším zrychlením malířského tempa (dopis 721). Patří mezi

Obr. 4. Vincent van GOGH, *Portrét Trabuca, správce v nemocnici sv. Pavla (Portrait de Trabuc surintendant à l'hôpital St. Paul)*, 1889, 61 × 46 cm,



Obr. 5. Vincent van GOGH, *Portrét umělce (Portrait de l'artiste)*, 1890, 65 × 54 cm, Paříž: Musée d'Orsay

ně i „pracovní zuřivost“, jak o ní van Gogh hovoří: „Dřu jako opravdový šílenec, jsem zuřivý a hluchý prací jako nikdy předtím,“ píše ze Saint-Rémy bratrovi (dopis 800). Především ale mezi ně patří postoj, jenž staví malířství naroveň se životem. „Pocítuji život jediné tehdy, když dřu naplno“ (dopis 631). Zde se nehovoří o životě pro umění, jak jej známe i z jiných uměleckých biografií, nýbrž o mezní existenciální zkušenosti.

Moderní umělec ze sebe má učinit nástroj mezní zkušenosti – tuto myšlenku zřejmě jako první vyslovil mladý Rimbaud v „dopisech vidoucího“:¹³⁶ „Já se nyní nořím do bláta co nejlouběji. Proč? Chci být básníkem a pracuji na tom, abych se stal *vidoucím* [...]. Jde o to dospět k neznámému narušováním *všech smyslů*.“¹³⁷ V podmínkách moderny ze sebe musí básník nejdřív básníka udělat, a toho se dosahuje prací systematické sebedeformace. Rimbaudův

136 Srov. k následujícímu místu mou knihu *Prosa der Moderne*, kap. III, „Mimesis und Rationalität“, zvl. oddíly III, 1 a III, 6.

137 „Maintenant, je m'encrapule le plus possible. Pourquoi? Je veux être poète, et je travaille à me rendre *voyant* [...]. Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de tous les sens.“ Arthur RIMBAUD, *Sezóna v pekle. Iluminace. Dopisy vidoucího*, Praha: Garamond 2004, s. 99.

koncept vidoucího má přesně popsateľný dějinný index: pramení z prožitku porážky Komuny. Obludnosti dění dorostl pouze ten, kdo se mu vyrovná. Adorno to označil výrazem „mimésis toho, co ztuhlo a odcizilo se“.¹³⁸ Co se zpočátku jeví jako projekt sebezrazení (a tedy jako racionální chování – ať už motivované jakkoli), se nyní odhaluje jako instinktivní identifikace. Je to obojí současně: je to čin určitého já, které se v něm zakouší jako opak se sebou identického subjektu. Právě to zachycuje zprofanovaná formulka „Já je někdo jiný“ (*Je est un autre*). Já sice *jest* – ale v jeho činu se ven prodírá „někdo jiný“. Ránu, kterou si tak zasazuje, mu současně působí i „někdo jiný“ – avšak je to zase jen jiný jeho vlastního já.

I van Gogh pracuje na sebezničení – dopisy to přiznávají. Nehlásají to triumfálně, jako Rimbaudovy „dopisy vidoucího“ (v nichž zoufalstvím a cynismem opakovaně probleskuje vědomí, že je nositelem jedinečné zkušenosti), spíše to doznávají mimoděk. Data jsou obecně známa: van Gogh se nedostatečně stravuje, v Arles často přežívá jen o kávě a alkoholu, a tento způsob života používá jako prostředek, jak se dostat do stavu, ve kterém dokáže intenzivní barevnost svých obrazů zrealizovat jakožto nutnou. Pracuje v planoucím poledním slunci jihu, až téměř splyne vjedno s motivem, jenž je spalován týměž sluncem – a pak už není malířem, proti němuž stojí zobrazovaný motiv, nýbrž odosobněným orgánem malování. O ničivosti zacházení se sebou samým si nedělá iluze. Mimetická identifikace – a to spíše s aktem malby než s předmětem – neposkytuje prostor pro nějaký paralelně vedený způsobný život. Malířství pro něj představuje absolutno. V této situaci se vytoužené setkání s Gauguinem, o němž věřil, že odtud oba vytěží vyšší pracovní intenzitu, mění v život ohrožující událost, když je van Gogh nucen uznat, že nechtějí to samé. Na absolutnu se objeví trhlinka. To je samozřejmě nesnesitelné. Napadne Gauguina a sám se přitom zmrzáčí. Mimetické sjednocení vlastního já s malířstvím ho uvrhává v šílenství, a to takové, že je již – na rozdíl od dřívějšíka – nedokáže vůbec ovládat. Van Goghův příspěvek k estetické moderně není možné spatřovat v objevu nové techniky, nýbrž v tom, že sledoval mimetický princip až do nejzazšího důsledku, kde se já hroutí.

Nemíří naše interpretace k prostému potvrzení van goghovské legendy? Ta záležitost s šílenstvím je zvláštní: jelikož se v šílenství hroutí rozum, je považováno za znak toho, že se zde van Gogh pokoušel o to nejvyšší. Pokud je zde vůbec možno dospět k nějakému závěru, pak je třeba ho hledat v dopisech.

Když van Gogh v srpnu 1888 – několik měsíců před propuknutím šílenství – napsal Bernardovi, že by člověk mohl ve slunečním žáru zešilet, ale on

138 ADORNO, *Estetická teorie*, s. 36.

už v podstatě šílený je, a proto by mohl mít ze slunce radost,¹³⁹ nemůžeme jinak než v těchto řádcích spatřovat předtuchu blížícího se zhroucení. Jenže takový výklad logicky pramení teprve z toho, jak situace dopadla. To znamená, že van Goghův reálný životní příběh zachvacuje text jeho dopisů a činí jej srozumitelným jako příběh mučedníka umění. Když naproti tomu malíř píše bratrovi, že lékař má pravdu, on se v Arles nedostatečně stravoval a přežíval takřka jenom o kávu a alkoholu, ale bylo to nutné, aby dosáhl té intenzivní žluti, o níž mu šlo (dopis 752), rýsuje tím jednoznačnou souvislost mezi bezohledností v zacházení s vlastním tělem a výsledky svého malířství. – Pracuje už zde van Gogh na své legendě, anebo je věčným kronikářem jedinečné zkušenosti? Mohl vůbec sám, poté co prodělal první záchvat šílenství, mezi oběma alternativami rozlišovat? Nebyl nucen si šílenství vykládat jako výsledek totální oddanosti malířství, aby vůbec dal nějaký smysl svému žití? A můžeme pak ještě vznášet nárok na odlišení legendy a skutečnosti?

V dopisu sestře z dubna 1889 (č. 764) nacházíme místo, které na tyto otázky slibuje odpovědi:

Je velmi pravděpodobné, že ještě mnoho vytrpím. A to se mi, po pravdě řečeno, vůbec nezamlouvá, protože v žádném případě netoužím po údělu mučedníka.

Vždycky jsem totiž hledal něco jiného než hrdinství, které nemám, které jistě obdivuji u jiných, ale které – opakuji ti – *nepovažuji* za svou povinnost či svůj ideál.¹⁴⁰

Dopis zachycuje dvojí: jistotu blížícího se utrpení – a ujištění pisatele, že neusiluje o mučednictví. Zdá se tedy, jako by chtěl pisatel dopisů již předem se vši rozhodností odmítnout legendu, která bude později obestírat jeho život. Ale jenom to tak vypadá. Místo v dopise není tak jednoznačné, jak se tváří. Nápadný je již dvojí zápor. Pisatel se očividně snaží myšlenku na heroismus násilím potlačit. To ovšem neznamená nic jiného, než že na něj myslí. Tak jako mučedník žije jedině pro svou víru, žije van Gogh jen pro své malování. A jako mučedník předjímá blížící se utrpení, předjímá je i van Gogh. To jedině, co ho od mučedníka odlišuje, je, že nevyhledává utrpení.

139 „Ó, to slunce, které je tu tak krásné na vrcholu léta. Praží vám do hlavy a bezpochyby ve vás vyvolává šílenství. Protože já už ale šílený jsem, mohu si to jen vychutnávat.“ („Oh, le beau soleil d'ici en plein été. Cela tape à le tête et je ne doute aucunement qu'on en devienne toqué. Or, l'étant déjà auparavant, je ne fais qu'en jouir.“ Dopis 665.)

140 „Il est fort probable que j'aie encore beaucoup à souffrir. Et cela ne me va pas du tout à vrai te dire. Car dans aucun cas je désirerais une carrière de martyr. Car j'ai toujours cherché quelque autre chose que l'héroïsme que je n'ai pas, que certes j'admire dans d'autres mais que, je te le répète, je ne crois pas être mon devoir ou mon idéal.“

Jenže právě tomuto názoru odporuje, co van Gogh tvrdí v jiných dopisech o svém způsobu života a práce. Právě odmítáním legendy ji pisatel dopisů potvrzuje. Nezbyvá nám než konstatovat, že pro nás legenda zůstane van Goghovou pravdou. – Když se na konci roku 1883 vrací jako ztroskotanec (nepodařilo se mu zajistit si samostatnou existenci umělce) do rodičovského domu, píše o přijetí doma bratrovi (dopis 413):

Cítím, jak o mně máti a táta *instinktivně* (neříkám *vědomě*) smýšlejí.

Mají zvláštní ostych vzít mě do domu, jak by se člověk ostýchal mít doma velkého chundelatého psa. Vleze do světnice s mokkými tlapami – a je tak hrozně chlupatý a opuštěný! Všem se bude plést pod nohy. – *A tak hlasitě štěká.*

Zkrátka – je to špinavé zvíře.

[...]

Pes vidí, že pokud si ho nechají, bylo by naprosto zřejmé, že je to jenom snášenlivý, že jej „v tomhle domě“ jen strpí, a tak by se snažil vyčenichat jinou psí boudu.

Ten pes je sice vlastně tátův syn, a asi ho na ulici nechávali poněkud delší dobu, a tak se nedalo vyhnout tomu, aby přišel o dobré mravy; jenže protože to táta už před mnoha lety zapomněl, a vlastně nikdy nijak *hluboce* nepřemítal o tom, co je to pouto mezi otcem a synem, můžeme o tom pomlčet.

A navíc – ten pes by mohl taky někdy kousnout – až se jednoho dne zblázní – a pak by musel přijít strážník a zastřelit ho. – Dobrá – vždyť to všechno, jistojistě, je naprostá pravda.

V následujícím dopise bratrovi se objevuje věta „Nalezl jsem sám sebe – já jsem ten pes“ (dopis 414). Vyprávění dává tušit projekt, nikoli heroický, rozhodně však mimetický. Já se stává jedním s obrazem, jaký si o něm vytvářejí druzí. Identifikuje se s pokřiveným obrazem sebe sama, o němž se domnívá, že právě tak jej vnímají ostatní. Přijímá ponížení, které mu je způsobováno: „Já jsem ten pes.“ To není rimbaudovské „nořím se do bláta“ (*je m'encrapule*), spíše pokorně umíněné přejímání pohledů druhých, které já na sobě cítí. Neboť já je tou instancí, jež tento pohled odečítá z rodičovských gest odmítavé laskavosti.

Já se neidentifikuje s nějakým nalezeným protějškem, nýbrž s výsledkem práce vlastního vnímání. Chápe se přeludu sebe sama, který spatřuje v zrcadle druhých, a propůjčuje mu konzistenci. Tím pro sebe van Gogh objevil schéma mimetického postoje, v němž se cítění jiného slévá s cítěním já. Van Goghův výše citovaný komentář k *La Berceuse* postupuje podle téhož vzoru: já si představuje pohled námořníka hledícího na chuť a identifikuje se s fantazmatem, jehož obsah je zároveň obsahem jeho vlastních snů (exil je v dopisech opakovanou metaforou života). I když van Gogh maluje zahradu ústavu, představuje si pohled bláznů rozhlížejících se kolem sebe a pokouší se barvami vyjádřit jejich obavy. Tím, že se vžívá do obav druhých,



Obr. 6 Vincent van GOGH, Olivovníky s pohorím Alpilles v pozadí (*Oliviers avec les Alpilles dans le fond*), 1889, 73 × 90 cm.
New York: The John Hay Whitney Collection

si přisvojuje utrpení, které je i jeho utrpením. Co sjednocuje prostředkující mimésis, to vždy již bylo jedním.

Poslední roztržka s Gauguinem a Bernardem se týká možnosti křesťanského umění. Oba přátelé nezávisle na sobě namalovali Krista na Olivetské hoře a prostřednictvím skic a fotografií v dopisech umožnili van Goghovi, aby si udělal o jejich práci představu. Oproti dosavadním zvyklostem reaguje van Gogh mimořádně vznětlivě. Na obrazech postrádá vážnost (*conviction sincère*) a zobrazené biblické postavy mu připadají jako komparz (*ces figurants ne me disent plus rien*). Oba obrazy považuje za problematické sblížení s preraphaelity. Reaguje tím, že se ujímá téhož motivu a maluje řadu zahrad s olivovníky a cypřiši: „V danou chvíli tedy pracuji v olivových hájích a vyhledávám rozmanité efekty šedého nebe proti žluté půdě se zelenočernou notou listů.“¹⁴¹ Podle dopisů jde van Goghovi výhradně o přesné pozorování, které v „abstrakcích“ svých přátel hledá marně. Výslovně vylučuje myšlenku, že by si mohl troufnout na nějaký křesťanský motiv podle

141 „Donc actuellement je travaille dans les oliviers, cherchant les effets variés d'un ciel gris contre terrain jaune, avec note vert-noir du feuillage.“ Dopis Émilu Bernardovi z konce listopadu 1889 (č. 822); předchozí citáty pocházejí z téhož dopisu.

Delacroix a Milleta – a přesto není pochyb, že byl k zahradám s olivovníky podnícen obrazy svých přátel. Ty jsou jeho příspěvkem ke křesťanskému umění konce devatenáctého století. Mnohé hovoří pro to, že se i zde vztahuje ke svému předmětu mimeticky: nesnaží se zachytit olivovníky, nýbrž Kristův pohled na ně, v barevných „posunech“ („znovu půda a listí, celé zfiarovělé proti žlutému nebi“ [*une autre fois le terrain et le feuillage tout violacés contre ciel jaune*]) a vykořeněnosti stromů *vidí* utrpení opuštěného syna Božího. To už ale dopis nesmí prozradit, musí to být rozeznatelné z obrazů.

Mimésis je ze své podstaty nejen předmoderní, nýbrž dokonce předcivilizační. Cílí na zahlázení hranic, které předcházejí našemu veškerému jednání, hranic mezi subjektem a subjektem a mezi subjektem a objektem. Nejde o neškodné počínání ve stylu dočasného převzetí způsobu, jak se chová někdo jiný; jde o skutečnou proměnu v něco nebo někoho jiného. Pokud je hranice, jež je v mimetickém aktu zrušena, zároveň rozumným jednáním, pak je mimésis nerozumem, šílenstvím.

Jestliže van Gogh opravdu usiluje o divošskou mimésis, která již není díky sepětí s racionalitou vázána na náš svět (jak požaduje Adornova estetika), nýbrž je totální sebe-vydaností, pak otázka zní: Jak odtud může vzejít nějaké dílo? Či jinými slovy: Jak se šílenství vztahuje k dílu?

Maurice Blanchot, který se touto otázkou zabýval ve studii o Hölderlinovi, odvrhuje jednoduchá řešení: neredukuje dílo na šílenství, ale také netvrdí, že spolu nemají nic společného, nýbrž pokouší se objevit bod, kde se šílenství a dílo dotýkají. Nemoc jako taková, domnívá se Blanchot, není tvůrčí, rozhodně však přispívá k průlomům tvůrčích energií.¹⁴² Foucault (kteřý Blanchotův článek musel znát, neboť Blanchot patří k autorům, které Foucault pečlivě sledoval) na konci *Dějin šílenství* shrnul vztah díla a šílenství do dvou vzájemně protikladných vět: šílenství patří k dílu – a šílenství je absence díla.¹⁴³ To platí – právě ve vzájemné rozpornosti obou vět – také pro van Gogha. Šílenství je zničující, omezuje dílo zvnějšku, rozkládá je, ale současně je v díle také vždy přítomno jako démonické puzení k sebe-překonání.

142 Maurice BLANCHOT, „La folie par excellence“, *Critique*, únor 1951, č. 45, s. 99–118, zde s. 107.

143 „Nietzschovo, van Goghovo, Artaudovo šílenství patří k jejich dílu [...]. Avšak nemylme se: mezi šílenstvím a dílem nevyvstala vzájemná dohoda, trvalejší kontakt ani prolnutí jazyků. [...] Artaudovo šílenství neproklouzává do švů díla – ono je právě *absencí díla*.“ („La folie de Nietzsche, la folie de Van Gogh ou celle d'Artaud, appartiennent à leur œuvre, il n'y a pas eu d'accommodement, échange plus constant, ni communication des langages. [...] La folie d'Artaud ne se glisse pas dans les interstices de l'œuvre; elle est précisément *l'absence d'œuvre*.“) Michel FOUCAULT, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paříž: Gallimard 1988, s. 555.

Co to znamená pro modernu? Moderna je epochou světových dějin, která si chce připočíst i to, co vylučuje – a oblastí, kde k tomu dochází, či přinejmenším může docházet, je umění. To je ostatně také důvod, proč francouzští poststrukturalisté vycházejí z umění. Teorie umění ovšem představuje k neúspěchu odsouzený pokus znovu ohraničit pohyb sebepřekonávání.¹⁴⁴

Pokud je sebepřekonávání, překračování vlastních hranic, principem moderny, pak je debata o postmoderně zčásti verbálním sporem. Lpět na pojmu moderny neznamena popřít dějinné změny ani pozorovatelné proměny estetické vnímavosti, nýbrž připomínat, že pravým principem moderny je překonávání. „Projekt moderny“ se nedá překonat, nýbrž pouze přerušit – a toho jsme v současné době pravděpodobně na hony vzdálení.

144 Jeden z nejmladších příkladů pro to je novokantovský výklad Duchampa, jak jej přednesl Thierry de DUVE, „Kant nach Duchamp“, *Kunstforum*, 1989, č. 100, s. 186–206.

VI. Uspořádanost barvy. K několika Hodlerovým obrazům

1. Pozvolné přibližování

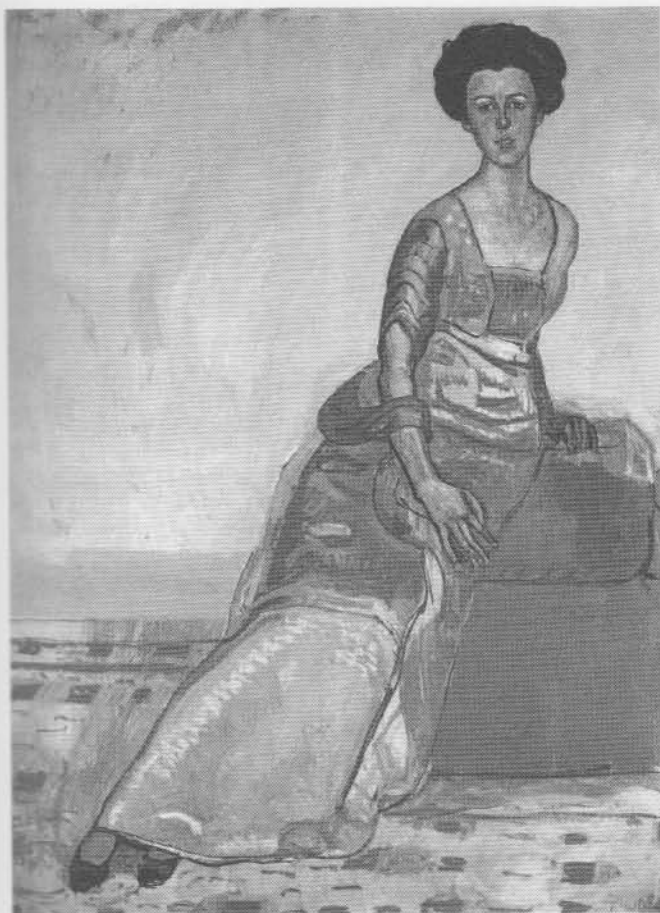
K nejzáhadnějším zkušenostem ve styku s uměním patří skutečnost, že nás umělecká díla minulosti oslovují, jako by nás od nich nedělila propast času. Radostné štěstí zprvu zcela neproniknutelného vizuálního prožitku se přitom stupňuje slibem, že nám dávné dílo zjedná přístup k naší vlastní přítomnosti, jejíž bezprostřední nahlédnutí nám není dáno. Na této zkušenosti a ji doprovázejícím slibu hodlal Walter Benjamin, jak známo, založit teorii o korespondenci historických epoch. Možná to je ovšem projevem přílišné touhy po systematizaci. Možná bychom se měli spokojit s pokusem sledovat zkušenost samu a poněkud osvětlit onu temnotu, kterou pro nás obsahuje – v naději, že dostojí něčemu ze slibu, který jsme jí přičkli. Ještě před patnácti, dvaceti lety byl můj – a asi nejen můj – pohled na Hodlera úplně jiný. V bernském Muzeu výtvarných umění padl divákův zrak ze všeho nejdřív na mužské monumentální postavy a neodbytný symbolismus velkých alegorických obrazů – jež zastíraly pozdní dílo: maloformátové krajinky a cyklus obrazů Valentine Godé-Darel. Na to, že je Hodler víc než jen zbloudivší monumentální symbolista, mne upozornili Rolf Iseli a Jürgen Brodwolf, malíři, jejichž práce si zachovávají tajemný vztah k některým skrytějším aspektům Hodlerova díla. Následovaly roky pozvolného přibližování. Stále znovu jsme si v basilejském Muzeu výtvarných umění prohlíželi obraz umírající Valentiny Godé-Darel. A i přesto byl dojem z Hodlerovy výstavy v Solothurnu zcela převratný.¹⁴⁵

145 Srov. Gertrud DÜBI-MÜLLER – André KAMBER (eds.), *Freundschaft und Kunstsin. Die*



V o
val, san
a nenar
přísně
do dálk
barvy r
též cha
se malí
však os
že by s
vat, po
obrazů
Valenti

etm
Sol



Dbr. 7 Ferdinand HODLER, *Gertrud Müller, celá postava*, 1911, 175 × 132, Solothurn: Kunstmuseum

V čem ten nápor, který současně přinášel pocit štěstí, vlastně spočíval, samozřejmě není snadné říci. Reflexe se tu pohybuje v řetězci negací a nenaráží nakonec na žádné osvětlující „aha, tak takhle je to!“. Všimáme si přísného strukturního paralelismu v krajinomalbách. Všimáme si zvláště do dálky upřeného pohledu zejména ženských postav. Všimáme si nanášení barvy na mnoha obrazech hor, upomínající na Cézanna, od kterého se ale též charakteristickým způsobem odklání. A všimáme si tématu smrti, o které se malířství dvacátého století téměř nezajímalo. To vše by se dalo upřesnit, já však ostře a bodavě vnímám, že to není, co hledám a o čem už mne napadá, že by se to mohlo vzpírat verbalizací. Tento důsledek ale odmítám akceptovat, pokračuji v hledání a ještě jednou se vracím ke stále stejným obrazům: obrazům Gertrudy Müller, některým obrazům hor a obrazům umírající Valentiny Godé-Darel. Zjišťuji, že pomocí zavedených prostředků, jež skýtá

ehemaligen Solothurner Ferdinand Hodler-Sammlungen (kat. výst.), Solothurn: Kunstmuseum Solothurn 1996.



Obr. 8 Ferdinand HODLER,
Gertrud Müller na zahradě, poloviční
postava, 1916, 94,5 × 76, Solothurn:
Kunstmuseum, repro: Gertrud
DÜBI-MÜLLER – André KAMBER
(eds.), *Freundschaft und Kunstsin-*
Die ehemaligen Solothurner
Ferdinand Hodler-Sammlungen (kat.
výst.), Solothurn: Kunstmuseum
Solothurn 1996, nestr.

„analýza obrazů“, se k tomu, co hledám, nedokážu přiblížit – ano, přesněji: že analýza mi nanejvýš odemyká předpolí, nikoliv ohnisko mého vizuálního prožitku. Trpělivě čekám v naději, že mi vytane věta nebo slovo a ukážou mi cestu k tomu, co mne vzrušuje.

Možná, říkám si v duchu, za to štěstí, tu čistou radost, kterou před těmi-to obrazy pociťuješ, nevděčíš pouze jim. Možná tvoje povznesená nálada pramení z hřejivého, slunečného, přitom ale nikoli horkého pozdního letního dne, který tady trávíš s K. výměnou dojmů před vystavenými obrazy, po procházce nádherným městem Solothurn, úzkými uličkami téměř bez aut, kde domy zdobí přečnávající střechy a mnohé zachovalé staré špejchary. Jistě, to všechno nějak přispívá k dojmu z obrazů, noří se to do celkové atmosféry. Ale mé štěstí pramení z obrazů, ne z pozdně letního dne v Solothurnu. Znenadání se mi do mysli neodbytně vnucuje útržek věty: „duchovnost barvy“. – Ale co to znamená „duchovnost barvy“? Sledujeme rumělkou na velkém portrétu Gertrudy Müller z roku 1911 (obr. 7). Domníváme se, že jsme se o něco přiblížili k vyřešení záhady těchto obrazů, přestože jsme zajedno, že „duchovnost barvy“ není o nic méně záhadná než ono štěstí, které má tato věta vysvětlovat.

2. Uspořádanost barvy: jiná utopie

Po návratu do Brém jsem se zpočátku zdráhal začít s poznámkami k Hodlerově výstavě pracovat. Pak jsem ale při letmém listování ranými Benjaminovými texty narazil na fragment *Barva viděná očima dítěte*, který vznikl zřejmě roku 1918 nebo 1920, tedy přibližně v roce Hodlerovy smrti:

Barva je cosi duchovního, cosi, čehož jasnost je duchovní nebo jehož smísení je nuance, nikoli rozplývavost. [...] V konturující barvě nejsou věci zvěčněny, nýbrž naplněny uspořádaností v nekonečných nuancích; barva je jednotlivost, ale nikoli jako mrtvá věc a svéhlavá individualita, nýbrž jako cosi okřídleného, co přelétá od tvaru k tvaru.¹⁴⁶

Benjaminův text obsahuje náznak, který nám může pomoci pochopit dojem, jehož se nám před Hodlerovými obrazy dostalo, jakožto dojem přítomnosti v emfatickém smyslu: barva zde není „vrstevnatým potahem“ zobrazeného – je to vskutku „uspořádanost v nekonečných nuancích“. Formulace se hodí na růžové, červenohnědé a hnědé tóny, které dominují velkému portrétu Gertrudy Müller a zakládají souvislost mezi skvrnami podlahy, šatů a pohovky.

Jakmile jsme takovým analogiím jednou na stopě, zjišťujeme, že se zeleň podlahy objevuje i ve výstřihu a na ženě pravé paži. Očividně zde barva vytváří vztahové pletivo mezi lidskou postavou a jejím okolím a toto pletivo obrazu propůjčuje bezprostřední přesvědčivost. Činí tak navzdory naprosto násilné kompozici, která ženu umísťuje do obrazu šikmo a prodlužuje jí spodní polovinu těla (zvláště když si uvědomíme, že spodní polovina těla je vystrčena do popředí, a tedy by musela být kratší). Hodler nerespektuje proporce – špičky bot v popředí jsou extrémně drobné. Podle všeho jej ale výrazové možnosti protažení nijak zvláště nezajímají, zajímá jej jediné barva, přesněji ono „uspořádání v nekonečných nuancích“, o kterém mluví Benjamin.

Táži se, odkud ten dojem samozřejmosti, kterým na mne obraz Gertrudy Müller v zahradě působí, vlastně pramení. A opět narážím na barevné korespondence. Zeleň na světlejších listech se navrácí ve zbarvení ruky a blůzy, ultramarínově modrá na šatech se vrací v tmavších oblastech listoví, které postavu rámuje. Barva, píše Benjamin, není „mrtvá věc a svéhlavá individualita“, nýbrž „cosi okřídleného, co přelétá od tvaru k tvaru“. Barva zde skutečně „přelétá“ od přírody k lidské postavě, od níž se znovu vrací k přírodě. Místo aby izolovala přírodu jako „mrtvou věc“ a lidi jako „svéhlavou individualitu“, „okřídleně“ je spojuje, a tak se projevuje jako duchovní, jinak

146 BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, sv. 6, s. 110.

řečeno: jako živoucí. Neboť právě to je podle Hegela duch: princip, který dlí ve všech živých bytostech, a tím je vzájemně propojuje.

V moderní společnosti ovšem zvěcnění nepropadají jen vztahy k věcem, ale i vztahy mezi lidmi. Proti tomu se již ve druhé polovině osmnáctého století konstituovala estetická zkušenost jakožto (byť třeba sebevíc zdánlivá) zkušenost celku. Zatímco vznikající výrobní společnost všechno podřazuje principu dělby, ve kterém Hegel rozeznal podobu smrti, umění lpí na životě a všude hledá souvislosti a spojitosti. Když Hodler uplatněním barvy propojí postavu ženy s jejím světem (zahradou a interiérem), a nechává ji tak předstoupit ve svrchovaně niterném kontaktu s vlastním okolím, koncentrovaně tak podává jeden reálný vizuální zážitek, ale nejen to: bez sebemenší nucenosti též načrtává jistou utopii, utopii jiného dotyku mezi lidmi a přírodou, dotyku, který by nebyl zvěcněn.

Nelze ovšem přehlížet, že se naše doba staví k utopickému myšlení rezervovaně a často dokonce s rozhodným odmítnutím. Utopie – tak zní argument – znásilňuje danou skutečnost, a přítomnost nynějška obětuje na oltář lepší budoucnosti. Pokud budeme tuto myšlenku následovat, pak by nám prvek utopičnosti v Hodlerově malbě v přístupu k jeho tvorbě spíše bránil. Nebyla by pro nás přítomná, nýbrž minulá. Ovšem utopie, o níž vyprávějí Hodlerovy obrazy (aniž by ji výslovně pojmenovaly), je jiného druhu. Neobětuje nynějšek lepší budoucnosti, nýbrž usiluje o náznak toho, co bude v budoucnu možné. Tato mladá žena v modrých šatech nyní stojí na zahradě s mírně nakloněnou hlavou a s rukama opřenými v bok. Jak ji Hodler vsazuje do obrazu, mírně odchýlenou od střední osy, prostě a jednoduše jest: samozřejmě, bez jakékoli pózy. Ale způsob jejího pobývání se neuzavírá v okamžiku, nýbrž je otevřený pro budoucnost. Nikoli proto, že je to v obraze naznačeno prostřednictvím symbolu, nýbrž protože barevné korespondence sugerují právě onen soulad člověka a světa, který moderní společnost neuskutečnila. Od Baconových a Descartesových časů společnost pojímala přírodu jako objekt, jako předmět, který je třeba opracovat, zformovat, a tedy zničit. Byla surovinou, hodnotou vnímanou skrze práci, která na ni byla vynaložena. Od doby, kdy mizení přírody nabralo zneklidňující rozměry, se meze této moderny staly jasně zřetelnými. To v nás probouzí vnímavost pro jinou utopii: utopii, která už nevsází na další panství nad přírodou, nýbrž na možnost dohody s ní.

3. Krajiny a krajiny smrti

Veškeré vidění v sobě nese dvojí historický index. Pro naše vidění není primárně určující přítomnost – k vidění přítomnosti se naopak musíme propra-

cova
sátá
přidal
bami
zcela
kterou
z této
vlastní
Hodle
jejich
jako a

Ta
Hodle
ruhod
mnoha
způsob
Toto p
byly a
nerta)
jedin
Ženev
koresp
navrát
ním ok
paralel
zorněh
ným ta
na sku

To
rodiče
ji dřív
že se i
jen. P
v leno
dile je
cátém
příčino
nde má

147 Exi
nan
vřič

covat –, nýbrž doba, kdy jsme se učili vidět. Pro mou generaci jsou to padesátá léta, čas informelu a malířství pařížské školy. O něco později se k tomu přidali Američané: Tobey, Pollock, Rothko. Mezi Hodlerovými krajinomalbami najdeme obrazy, které se pohledu vyškolenému na informelu otevírají zcela bezprostředně. Mám na mysli zejména *Krajinu na Arve* z roku 1912, kterou lze snadno vnímat jako bezpředmětný obraz, nebo *Grand Muveran* z téhož roku, u něhož odstupňování mezi modří a šedí jakoby zatlačuje vlastní motiv obrazu do pozadí, a také obrazy od Ženevského jezera z roku Hodlerovy smrti, na nichž je sice rozeznatelný motiv horského pásma, ale jejich paralelní výstavbu ze světlejších a tmavších barevných pásů lze chápat jako anticipaci Rothkových pláten.

Takovýto od zpodobněného předmětu zcela oproštěný náhled na Hodlerovy obrazy je nepochybně legitimní: vnímá na obrazech cosi pozoruhodného a otevírá k malíři přístup i těm, koho vyhocený symbolismus mnoha jeho obrazů odpuzuje. Přesto ale zůstává generačně podmíněným způsobem vidění, které se mívá s tím, co je na Hodlerově tvorbě přítomné. Toto přítomné nelze hledat v monumentálních postavách dřevorubce (byť byly až příliš očividnou inspirací pro postmoderní malíře typu Volkera Tannerta) ani v programatickém symbolismu velkých alegorických obrazů, ale jedině tam, kde se symbolismus zcela stahuje do barvy. Pro pozdější obrazy Ženevského jezera jsou – stejně jako pro portréty žen – typické barevné korespondence, díky nimž se žluté nebo i modré pohoří mohou proměnit v širé ploše jezera. Pouze tmavý načervenalý tah štětcem na spodním okraji obrazu, naznačující břeh, nemá v horní polovině obrazu žádnou paralelu. Jeho význam pro kompozici si uvědomíme, když jej vyjmeme ze zorného pole. Právě tento tah propůjčuje neukotveným souběžným barevným tahům tíhu, a upomíná tím pozorovatele, který se pohroužil do obrazu, na skutečnost, na vlastní skutečnost.

Touto skutečností, jak měl Hodler záhy zakusit, je skutečnost smrti: oba rodiče zemřeli předčasně, a dokonce i všichni sourozenci postupně umírali dříve než on. Rozhodující tu ovšem nejsou životopisná data, nýbrž fakt, že se Hodler chopil námětu, který byl malířstvím dvacátého století opomíjen. Picasso maloval všechno možné, klauny, tanečnický, ženy u studny, Olgu v lenošce a také stále znovu malíře a jeho model. Existuje ale v celém jeho díle jeden jediný obraz nemocného, umírajícího, mrtvého?¹⁴⁷ Smrt je ve dvacátém století literární a filosofické téma – výtvarné málokdy. To může být příčinou, proč nečetná zobrazení smrti působí na pozorovatele tak silně – zde mám na mysli Munchův obraz *Matčina smrt* a cyklus Gerharda Richtera

¹⁴⁷ Existuje. Roku 1901 maluje Picasso hlavu mrtvého přítele Casagemase. Jako odříznutá leží nazelenalá hlava na přikrývce, v níž převládají světlezelené tóny, v pozadí se vznášejí hořící svíčka.



Obr. 9 Ferdinand HODLER, *Valentine Godé-Darel na smrtelné posteli*, 1914, 63 × 86, Solothurn: Kunstmuseum

18. října 1977 (*Baader – Meinhof*). Jako kdyby prolamovali nějaké malířské tabu našeho století.

Tajemství obsažené v obrazech Valentiny Godé-Darel tím ale není ani dotčeno. Když se pokusíme zformulovat dojem, kterým na člověka tyto obrazy působí, napadnou nás pojmy jako věčnost či nesentimentalita. Nemoc a umírání jsou zde zachyceny jako fakta lidského života. Švýcarská spisovatelka Erica Pedretti to vnímala, a podrobila to kritice z (fiktivní) perspektivy zpodobněné nemocné, Hodlerova modelu:

Model – věčně to souhlasí. Souhlasí naprosto přesně: věc. Ta věc nemá se mnou, s V., nic společného, s tím, co cítím, co si myslím, nemá s tím, co jsem, vůbec nic společného, a s mým tělem – tímto ženským tělem – a mou tvář jen povrchně: obrysy, linie, proporce. Barvy, valéry.¹⁴⁸

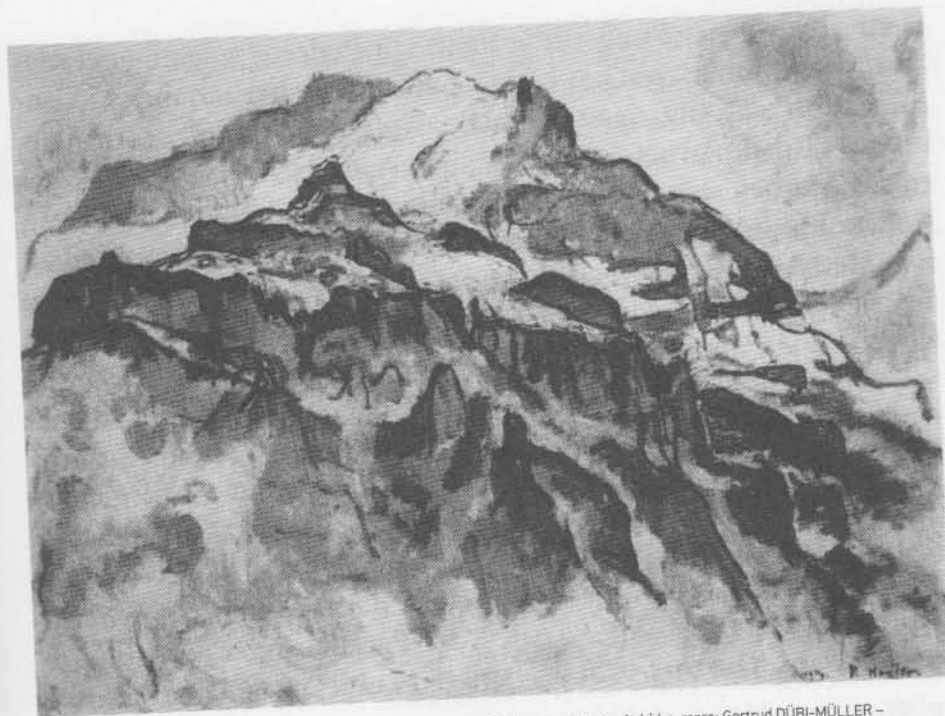
Je na tom kus pravdy: malíři tu skutečně jde o zpodobnění nemocné, nikoli o samu nemocnou. Ale jak člověk dojde k onomu postoji, který – budeme-li následovat úvahu Eriky Pedretti – z člověka činí cosi přímo nelidského? Nej-

148 Erica PEDRETTI napsala do katalogu solothurnské výstavy příspěvek, v němž cituje dlouhý úsek („Freundschaft und Kunstsinn“, nestr.) ze svého textu *Valerie oder das unerzogene Auge*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1986.



Obr. 10 Ferdinand HODLER, *Valentine Godé-Darel na smrtelné posteli*, 1914, 63 × 86, Solothurn: Kunstmuseum Solothurn 1996

prve nepochybně...
ce. Barvy.“ Je ta...
vlastní smrt. Jak...
že z připomínk...
méně ať je tomu...
proč jsou tyto o...
Snad bude o...
ti, ale od postu...
je okamžitě nap...
ční přímo do o...
nám je znám i p...
ze spodního ok...
hající blízkost j...
(srov. *Schwarz*...
vyznačuje hors...
krývky a polštá...
a šedých tóne...
z bílého povle...
získávají cosi z...
pramení z post



Obr. 10 Ferdinand HODLER, *Schwarzmönch a Jungfrau*, 1914, 63 × 86, Švýcarsko: soukromá sbírka, repro: Gertrud DÜBI-MÜLLER – André KAMBER (eds.), *Freundschaft und Kunstsin. Die ehemaligen Solothurner Ferdinand Hodler-Sammlungen* (kat. výst.), Solothurn: Kunstmuseum Solothurn 1996, nestr.

i nějaké malířské
tím ale není ani
na člověka tyto
nesentimentalita.
života. Švýcarská
lice z (fiktivní) per-

věc nemá se mnou,
co jsem, vůbec nic
tváří jen povrchně:

ění nemocné, nikoli
i, který – budeme-li
mo nelidského? Nej-

pěvek, v němž cituje dlou-
Valerie oder das unzerogene

prve nepochybně soustředěním na úkol zobrazení, na „obrysy, linie, proporce. Barvy.“ Je také možné, že se malíř zobrazením umírání brání myšlence na vlastní smrt. Jak ale plyne z jednoho rozhovoru, Hodler spíše tíhl k názoru, že z připomínky vlastní smrtelnosti člověk čerpá sílu k velkému dílu. Nicméně ať je tomu jakkoli, žádná z těchto úvah nás nepřibližuje k pochopení, proč jsou tyto obrazy tak zdařilé.

Snad bude dobré nezačít od tématu, i když se tak vnucuje naší pozornosti, ale od postupu. Na obraze Valentiny Godé-Darel s hodinami a květinami je okamžitě nápadná jeho struktura (obr. 9). Schází tu popředí, nemocná ční přímo do obrazu jako vrcholky na obrazech pohoří. A z krajinomaleb nám je znám i paralelismus obrazové výstavby: namodralá deka se pozvedá ze spodního okraje obrazu jako zasněžené pohoří; je to táž na diváka doléhající blízkost jako na obrazech bernských Alp, jež vznikají ve stejné době (srov. *Schwarzmönch a Jungfrau* z roku 1914, obr. 10). Stejně jako Hodler vyznačuje horský hřeben tmavými obrysy, jsou zde obtaženy okraje příkrývky a polštáře. A tak jako se na obraze hor skály pozvedají v okrových a šedých tónech ze světlých závějí, pozvedá se zde ruka a hlava nemocné z bílého povlečení. – Hodler maluje umírající jako krajinu. Nemoc a smrt získávají cosi z faktičnosti přírodní události. Nesentimentalita zpodobnění pramení z postupu.

Zprvu to vyvolává dojem, jako by Hodler zrealizoval onen způsob malby, kterému Proust říká metaforický a který ozřejmuje na obrazech moře, jež maluje malíř Elstir. Zvláštnost těchto obrazů, rozvádí Proust, spočívá v tom, že Elstir používá k zobrazení města mořské motivy a k zobrazení moře zase motivy městské. Kostelní věže ční do moře tak vypadají, jako by patřily k vodě, zatímco naopak vedle sebe seřazené čluny jako by patřily k pevnině.¹⁴⁹ Zatímco ovšem metaforický způsob malby pro Prousta stejně jako jeho metaforický způsob psaní cílí k vytvoření ekvivalentu původního smyslového dojmu, nepřetvořeného pojmovým myšlením, Hodler provádí něco jiného. Postup, jenž k postavě umírající ženy přistupuje jako ke krajině, zbavuje daný námět patosu a vtiskává mu význam zcela přirozené události.

Už ve velkých alegorických obrazech ze středního období tvorby Hodler usiloval o jednotu člověka a přírody: dvojice z monumentální malby *Láska* zasazuje do krajiny na břehu jezera. Když ale jednotu učiní tématem, míjí se s ní. Monumentální obraz diváka konfrontuje zprvu a především s programem, který – právě jakožto dokončený obraz – zůstává programem, zatímco studie ležící ženy, která zjednodušuje okolní přírodu na rumělkové paralelní linie, naznačuje cosi z oné jednoty, kterou velký obraz pouze vyhlašuje.

Hodlerovi zřejmě porozumíme až tehdy, když si uvědomíme, jak v jeho malování souvisí nezdar s úspěchem. Jedno a totéž hledání odlišného vztahu mezi člověkem a přírodou možná zakládá spojnicí mezi ztroskotáním programatické alegorie a oním jedinečným úspěchem, jež v malířství raného dvacátého století představuje cyklus obrazů Valentiny Godé-Darel. Zatímco ve velkých alegorických obrazech zůstává soulad člověka a přírody programem, v nejlepších drobných pracích se stal malířstvím. Solothurnský obraz nemocné Valentiny Godé-Darel ukazuje umírající ženu jako přírodu. Pochoptelně se ani zde Hodler nemínil zříct explicitního symbolismu. Drobné kapesní hodinky a květiny naznačené třemi hnědočervenými skvrnami však jsou nenápadné zdrženlivé symboly, které obrazu propůjčují další výkladovou rovinu (neboť naznačují strach ze smrti a naději v život), aniž by narušovaly velkolepou nesentimentalitu zobrazení.

Nejen Adornova materiálová estetika, ale i evoluční teorie ruských formalistů a z ní vycházející recepční estetika povýšily „novost“ na výsadní kritérium estetického hodnocení. Pokud bychom toto kritérium použili na probírané Hodlerovy obrazy, pak by jistě nepatřily k vrcholným dílům své doby. V letech 1911–1918, kdy vznikla pojednávaná díla, dochází v malířství dvacátého století k rozhodujícím proměnám: ve Francii se objevuje kubismus, v Rusku Malevičův *Černý čtverec na bílé ploše*, v Holandsku Mondrianyovy první nepředmětné obrazy, v Německu Kandinského překrok k abstrakci.

149 Viz Marcel PROUST, *Hledání ztraceného času*, sv. 2. *Ve stínu kvetoucích dívek*, Praha: Odeon 1979, s. 370.

Tímto v
občas n
domní
torický
zení. Jal
bohatší
zachytit
jeden ob
rozpozn
uměleck
samých
Na
mizení
těho sto
(pohorl
vyjít na
chtěla r
vých ma
teprve
ukazuje

Tímto vývojem zůstaly Hodlerovy obrazy podle všeho nedotčeny, i když občas mohou vykazat některé shodné rysy. Máme ovšem dobré důvody se domnívat, že s tím, jak estetickou modernu pohlcuje historie, se stává historickým i samo kritérium novosti, těsně spojené s bojem moderny o prosazení. Jakmile se ho jakožto hodnotového měřítka vzdáme, otevírá se nám bohatší a zároveň rozporuplnější obraz dané epochy. Tu samozřejmě nelze zachytit prostředky lineárně postupujícího dějepisectví, kde v řadě následuje jeden objev po druhém. Spíše bychom potřebovali vyvinout metodu, která rozpozná souběžnost rozdílných formulací problémů a rozdílných způsobů uměleckého úspěchu, a hodnotící měřítko bychom měli objevit v obrazech samých – přičemž by toto objevování muselo vycházet z nastalé přítomnosti.

Na Hodlerových nejzdařilejších obrazech můžeme sledovat, jak lze mizení tématu, explicitně probíhající na novějších dílech moderny dvacátého století, začlenit i do předmětného obrazu. Tato odtažitost od tématu (pohoří a umírající žena) pak ale zpětně osvětluje téma, a teprve tak dává vyjít najevo obsahu. My, komu utopie zcela zmizela z dosahu poté, co se chtěla násilím zmocnit skutečnosti, rozpoznáváme ve spiritualitě Hodlerových maleb uskutečnění jiné utopie: utopie, která nevydává nyníšek v obět teprve chystané budoucnosti a umírání nezamlčuje ani neheroizuje, nýbrž ukazuje v prosté faktičnosti.

způsob mal-
vazech moře,
ust, spočívá
k zobrazení
ypadají, jako
ko by patřily
rousta stejně
u původního
odler provádí
ako ke krajině,
zené události.
tvorby Hodler
ní malby *Láska*
matem, miji se
evším s progra-
gramem, zatím-
umělkové para-
ouze vyhláňuje.
áme, jak v jeho
dlišného vztahu
roskotáním pro-
nalířství raného
-Darel. Zatímco
a přírody progra-
othurnský obraz
o přírodu. Pocho-
bolismu. Drobné
mi skvrnami však
čují další výklado-
ot), aniž by naru-

teorie ruských for-
ovost“ na výsadní
itérium použili na
cholným dílům své
dochází v malířství
i se objevuje kubis-
andsku Mondriano-
překrok k abstrakci.

icích dívek, Praha: Odeon

VII. Novoklasicismus jakožto problém moderny. *Picassova Olga v křesle*

1. Klasicismus a moderna

Sedět a stát v krajině Arkádie, v malebných uskupeních, na sobě antikizující oděv, mezi rekvizitami antického umění a mezi básníky, výtvarnými umělci a galeristy. Monumentální novoklasicistní malba italského tvůrce Carla Marii Marianiho *Souhvězdí lva* působila na výstavě *documenta 7* jako provokace. Ukotvení ve stylu německých malířů konce osmnáctého století bylo ještě zdůrazněno citátem z Tischbeinova slavného obrazu, na němž je Goethe v klobouku s širokou krepou zachycen před římskou krajinou. Tento obrat k novoklasicistnímu malířství pak byl skutečně koncipován jako atak na modernu, jak dosvědčuje autorův text, přetištěný v katalogu, kde se Mariani odvolává na „olympského Goetha“ a sebe prezentuje jako člověka, jenž se snaží „vymanit z onoho klimatu zatemnění, jež je příznačné pro naši ledabylou dobu“.¹⁵⁰ S pojmem řádu, jak tu je pozitivně deklarován, polemizovali avantgardisté. Roku 1919 napsal berlínský dadaista Raoul Hausmann v *Pamfletu proti výmarskému pojetí života*: „Tento klasicismus představuje uniformu, možnost metrického zaobalení věcí, které se lidského prožívání ani nedotknou.“¹⁵¹

Orientace na malířskou tradici namísto obnovy uměleckého materiálu, víra v univerzální platnost forem namísto subjektivního kladení formy, racionální kompozice namísto spontánního vyjádření: ze všech těchto protikladů

150 Saskia BROS – Rudi FUCHS (eds.), *documenta 7* (kat. výst.), sv. 2, Kassel: Dierichs 1982, s. 220.

151 Raoul HAUSMANN, *Am Anfang war Dada*, Steinbach – Gießen: Anabas 1972, s. 75.

novoklasicismus vychází jako jednoznačný protest vůči umělecké moderně. A když si vybavíme expresionistické malířství, lze se k naznačenému odporu s chutí přidat. To se však změní, když za vztažný bod naopak vezmeme surrealistické malířství. Například Magritte neusiluje o obnovu uměleckého materiálu a nejde mu ani o spontánní vyjádření; co do způsobu malby se řídí salónním malířstvím devatenáctého století. (Jistě není náhodou, že na Marianiho obraze nalezneme i citát z Magritta.)¹⁵² A surrealismus není osamělou výjimkou, elementy klasicismu jsou přítomny i v jiných proudech moderny, například v hnutí De Stijl. „Dokonalá harmonie“, „vyvážené uspořádání“, „zcela přesné zformování obecného“: těmito pojmy Mondrian charakterizuje „novou podobu malířství“.¹⁵³ Kategorie klasické estetiky lze tedy velmi dobře spojit i s přísnou abstrakcí.

Stejně jako tomu je u výtvarné moderny, nelze ani literární modernu převést na společný antiklasicistní jmenovatel. Baudelaire i Flaubert, v historii literatury považovaní za zakladatele literární moderny, setrvávají svou estetikou v blízkosti klasických představ. Flaubert souhlasně čte Boileauovo shrnutí poetiky francouzského sedmnáctého století, založené na pravidlech, a v dopise z roku 1864, tedy během práce na *Citové výchově*, sám sebe prohlašuje za „děsivého klasika“.¹⁵⁴ Centrálních pojmů klasické estetiky, jako je harmonie a ideál, se nezříká ani Baudelaire, jehož kunsthistorickým statím vděčíme za první formulaci estetiky moderny: stačí vzít esej *Salón 1846*, jehož závěrečná kapitola nese název „O heroismu moderního života“. V náčrtu předmluvy ke druhému vydání *Květu zla* si pak stěžuje na úpadek klasických kategorií.¹⁵⁵

Již z těchto několika poukazů je zřejmé, že vztah mezi klasicismem (resp. klasickým pojetím umění) a modernou je komplikovanější, než se nám zprvu – s oporou v nejnovějším italském novoklasicismu – zdálo. Moderně jakožto celku v žádném případě nelze přičítat antiklasické smýšlení; naopak se přinejmenším některé významné vazby na tradici v rámci moderny upínají k pojmům klasické estetiky, a očividně to je přípustné i v atmosféře patosu radikální obnovy, jak o tom svědčí hnutí De Stijl. Přesto ale Marianiho obraz působí dojmem ataku na modernu. Chceme-li pochopit, proč to

152 Chodidla z mramoru ve středním plánu odkazují na Magritův *Mrtvý model* z roku 1935.

153 Viz Piet MONDRIAN, „Die Neue Gestaltung in der Malerei“, in: Hagen BÄCHLER – Herbert LETSCH (eds.), *De Stijl. Schriften und Manifeste zu einem theoretischen Konzept ästhetischer Umweltgestaltung*, Lipsko – Výmar: Kiepenheuer 1984, s. 62–147, zde s. 66 nn.

154 Gustave FLAUBERT, [Dopis Edmè Roger des Genettes z listopadu 1864], in: *Extraits de la Correspondance ou Préface à la vie d'écrivain*, ed. Geneviève Bollème, Paříž: Éditions du Seuil 1963, s. 234.

155 Charles BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, ed. Y.-G. Le Dantec a Claude Pichois, Paříž: Gallimard 1954, s. 1381. Též viz kapitolu o Baudelairovi v mé knize *Prosa der Moderne*, s. 101–126.



Obr. 11 Pablo PICASSO, *Portrét Olgy v křesle* (*Portrait d'Olga dans un fauteuil*), 1917, 130 × 88 cm, Paříž: Musée Picasso

tak je, musíme rozlišit mezi základními pojmy klasického konceptu umění, jež lze propojit i s velmi odlišnými způsoby malby (až po Mondrianovu a Doesburgovu přísnou abstrakci), a klasicismem Tischbeina a Ingrese. Vůči moderně působí provokativně jen ten druhý. Zda je ale vhodný jako znělka postmoderní epochy, o tom lze, jak uvidíme, pochybovat.

2. Picassův rozchod s kubistickým materiálem

Vývoj Picassovy malby během desetiletí, jež předcházelo první světové válce (či přesněji, mezi lety 1905–1915), lze interpretovat jako úsilí důsledně zpracovat určitý specifický umělecký materiál, a Picassova newyorská retrospektiva to doložila zvláště zřetelně.¹⁵⁶ Picassova cesta vede od expresivní-

¹⁵⁶ Viz William RUBIN (ed.), *Pablo Picasso. A Retrospective* (kat. výst.), New York: MoMA 1980.

ho realismu takzvaného růžového a modrého období přes stále výraznější geometrické zjednodušení lidského těla (*Slečny z Avignonu*, kat. s. 99) a přenos nových zpodobňovacích zásad na krajinky (*Dům v zahradě*, kat. s. 111) a zátiší (*Talíř s chlebem a ovocem na stole*, kat. s. 125) až po kubistické obrazy z let krátce před válkou (viz např. *Má milá*, kat. s. 155). Působivé na newyorské retrospektivě bylo, že výjimečné početní a obsahové bohatství výstavy umožnilo rozpoznat důslednost tohoto vývoje, který se jinak většinou jeví jen jako nesouvisející sled různých „období“.

Tím ostřejší je přerýv vyznačený obrazem *Olga Picasso v křesle* z roku 1917 (kat. s. 194 a zde obr. 11). Nejedná se o pouhý návrat k realistickému zpodobňování, ale současně i o jasné přijetí Ingresova klasicismu coby vzoru. V následném období Picasso maluje střídavě kubisticky a „realisticky“ (tentoto termín zde používám ve smyslu zpodobnění blízkého reality, nikoli jako označení konkrétního směru). Chtěl bych nyní probrat několik možností, jak tento přerýv v rozvíjení materiálu objasnit.

1. Biograficko-sociálně-psychologický výklad: Počínaje rokem 1915 Picasso sporadicky vytváří realistické kresby klasického ražení, například Vollarův portrét (kat. s. 192). Téhož roku se seznámí s Cocteauem a oba muži zahajují spolupráci. Cocteau není avantgardista, je to „zprostředkovatel mezi avantgardou a zbytkem Paříže“, jak věc zformulovala Elke Schellenberg.¹⁵⁷ A právě během spolupráce s Ďagilevovým baletem na představení *Parade* se Picasso seznámí s Olgou, svou pozdější ženou. V této době se změnil jeho životní styl, malíř změnil galerijní zastoupení, nový galerista má sídlo na pravém břehu Seiny v blízkosti faubourg (někdejšího středověkého předměstí) Saint-Honoré. V srpnu 1918 podává Apollinairovi zprávu o tom, jak si v Biarritzu žije na vysoké noze.¹⁵⁸ „Jeho přátelé z dřívější doby, zvláště Braque a Gris, považovali jeho novou existenci za zradu toho, zač dříve společně bojovali.“¹⁵⁹ Stylový zlom pak lze vysvětlit změnou Picassova životního postoje a současně jako přizpůsobení novým přátelům, Olze a Cocteauovi. Tomuto výkladu se blíží John Berger, když z Olžina portréту vyvozuje u Picassa „proměnu ducha“.¹⁶⁰ Picasso by se tak vědomě rozhodl pro postoj mága, jenž suverénně ovládá všechny techniky, jak jej později zpopularizoval Clouzotův film *Picassovo tajemství*.

Toto biograficko-sociálně-psychologické objasnění nepovažuji za mylné a bylo by možno je velmi snadno rozvinout v kontextu sartróvské „existenciální

Dále v textu odkazujeme k tomuto katalogu.

157 Elke SCHELLENBERG, *Studien zu Jean Cocteau's Funktionsbestimmung von Kunst und Literatur* [...], disertace, Marburg 1972, s. 37 nn.

158 Viz RUBIN, *Pablo Picasso*, s. 198 n.

159 John BERGER, *The Success and Failure of Picasso*, Londýn: Penguin 1965, s. 90.

160 *Ibid.*

psychoanalýzy“; domnívám se však, že samo o sobě nedostačuje. Klasicismus není po první světové válce izolovaným fenoménem, právě naopak: básně, které Valéry píše po dokončení skladby *Mladá Parka* (1917) a zveřejňuje roku 1922 ve sbírce *Kouzla*, jsou v souladu s autorovou klasicistní estetikou formálně strohé výtvořiny. Roku 1921 vydává Gide manifest klasicismu nazvaný *Lístky Angèle*. Podobně jako již v Cocteauově *Kohoutu a harlekýnu* z roku 1918 zde klasicismus vystupuje jako „francouzský objev“: „ve svém klasicistním umění se génie Francie uskutečnil s největší plností“.¹⁶¹ Vedle těchto tradičních tónů obsahuje text i formulace, jež přímo volají po tom, aby se staly tématem maturitní práce: „Klasicismus – čímž míním francouzský klasicismus – plně ústí v litotés. Spočívá v umění vyjádřit toho co nejméně slovy co nejvíce.“¹⁶² Významnější než Gideova dovedně zformulovaná klíše jsou však argumenty na obhajobu klasicistní estetiky, které Valéry vkládá do přednášek a esejů z dvacátých a třicátých let a které ještě roku 1960 dojdou Adornova souhlasu (byť ne neomezeného). Na poli prózy můžeme *Ples hraběte d'Orgel* Raymonda Radigucta považovat za návazání na tradici psychologického románu, jehož klasickým vzorem je *Kněžna de Clèves* od paní de La Fayette. Na význam klasicismu v hudbě jsme již poukázali výše. Pokud se v době po světové válce rýsuje v rozmanitých uměních návrat ke klasickým formám takto jasně, pak nemůže výše načrtnutý biograficko-sociálně-psychologický výklad sám o sobě vznášet nárok na to, že by vysvětlil Picasův obrat ke klasickému materiálu. Očividně se jedná o fenomén celé epochy, a podané vysvětlení je tedy příliš úzké.

2. Toto zjištění by nás mohlo pobídnout ke snaze objasnit klasicismus ve dvacátém století absencí závazného stylu, která je charakteristická již pro historismus devatenáctého století a především pro *fin de siècle*:

Vskutku velkolepým rysem přítomnosti je, že v ní spočívají tolikeré minulosti jakožto živoucí magické existence, a zdá se mi, že právě v tom tkví specifický úděl umělce: pocítit sama sebe jako výraz plurality vedoucí do širé minulosti.¹⁶³

Hofmannsthal zde popisuje prožitek estetického alexandrinismu: s tím, jak mizí síla k vytvoření stylu epochy, se umělec cítí dotýkán nejrozmanitějšími minulostmi a vnímá podnět převzít od nich jejich tvůrčí formy. Novoklasicismus by pak byl jen zvláštním případem oné neschopnosti stylu, která

161 „C'est dans son art classique que le génie de la France s'est le plus pleinement réalisé.“ André GIDE, „Billets à Angèle“, in: *Incidences*, Paříž: Éditions de la nouvelle revue française 1924, s. 39–45, zde s. 42.

162 *Ibid.*

163 Cit. dle: Walter JENS, *Deutsche Literatur der Gegenwart. Themen, Stile, Tendenzen*, Mnichov: Piper 1961, s. 11.

postihuje moderní buržoazní společnost jako celek. – Snadno lze odhalit, že s problémem, který nás zde zajímá, se mívá i tato interpretace. Je nevhodná především vinou nedostatku specifičnosti: oka její explanační sítě jsou příliš široká na to, aby nám dovolila říci o novoklasicismu něco přesnějšího. Teze o alexandrinismu navíc ponechává nevyloženo konsekvantní rozvíjení uměleckého materiálu, jak je lze podle Adorna sledovat v hudbě od Wagnera přes Mahlera k Schönbergovi a v malířství od impresionismu po kubismus. Je-li biograficko-sociálně-psychologické objasnění příliš úzké, pak teze o alexandrinismu je k vystižení probíraného problému naopak příliš široká, jakkoli se na první pohled jeví trefná, neboť vystihuje souběžnost různých materiálových stavů.

3. Prověřme nyní jeden Valéryho výrok, který v zárodečné podobě obsahuje jistou formalistickou teorii uměleckého vývoje.

Každý klasicismus předpokládá, že před ním byl nějaký romantismus. [...] Podstata klasicismu je v tom, že přichází po něčem. Řád předpokládá jistou neuspořádanost, kterou přichází odstranit. Kompozice, to znamená dovednost, následuje po primitivním chaosu intencí a přirozeného uspořádání.¹⁶⁴

Valéry má za to, že existuje imanentní vývoj: chaos – existence neuspořádanosti – pudí k řádu. Každý klasicismus by tak byl odpovědí na romantické období, které mu předcházelo.¹⁶⁵ Toto výkladové schéma lze uplatnit na francouzský klasicismus sedmáctého století, který se vyhraňuje vůči literatuře baroka (aniž by se od ní samozřejmě mohl zcela odpoutat). Klasicismu Picassovy *Olgý* ale toto prizma na srozumitelnosti nedodá, neboť kubismus nelze považovat za romantické hnutí – a navíc se u Picassa vůbec nejedná o vývoj, protože Picasso nadále maluje kubistické obrazy.

4. S ohledem na slabiny probraných interpretací získává na zajímavosti teo-
rém rozvinutý Adornem v jeho polemice proti Stravinskému, jež se zaměřuje především na Stravinského radikálně avantgardní díla typu *Příběhu vojáka* – Adorno je prohlašuje za infantilní. Namísto avantgardních kategorií montáže či zlomu zde Adorno k argumentaci využívá jednoznačně klasicistní kategorie typu „organicko-estetické jednoty“ a „obvyklých vyvážených proporcí“.¹⁶⁶ Shrnutím jeho kritiky je obžaloba, že Stravinského hudba

164 Paul VALÉRY, „Baudelairovo místo“ (1924), in: *Literární rozmanitost*, s. 172.

165 Problém imanentního vývoje s oporou ve Wölfflinových *Základních pojmech dějin umění* důkladně objasnil Arnold HAUSER, *Methoden moderner Kunstbetrachtung*, Mnichov: Beck 1970, s. 127–306.

166 ADORNO, *Philosophie der neuen Musik*, s. 153.

oslavuje „likvidaci individua“, a objektivně tak odpovídá oné společenské tendenci, která vede k „novému a tuhému hierarchickému řádu“.¹⁶⁷ Pointa výkladu tkví v tom, že stejnou žalobu vznáší i proti Stravinského novoklasické tvorbě. „Rozhodující je, že co do čistě hudební podstaty nelze mezi infantilními a novoklasickými díly konstatovat žádný rozdíl.“¹⁶⁸ Méně polemicky než ve *Filosofii nové hudby* je táž myšlenka rozvinuta v jedné pozdější stati o Stravinském. „Novoklasicismus obsazuje pozici stylového ideálu díky tomu, že individuím, jež jsou sama sebou přesycena, předvádí libidinózní obsazení pravěkého, ještě ne plně individualizovaného.“¹⁶⁹

Adornova ambice odhalit shodný obsah ve Stravinského avantgardních i novoklasických dílech činí jeho výklad fascinujícím. (Odhlédněme přitom od polemiky, která se snaží Stravinského hudbu dotlačit do blízkosti počínání schizofrenních pacientů, a přejímá tak z Nietzscheho polemiky proti Wagnerovi neblahý kontrast zdravého a nemocného.) Pokud toto výkladové východisko, které osvětluje oslabení já a „somasochistickou rozkoš ze sebezrušení“ na *Svěcení jara* (evokujícím archaické rituální tance) i na Stravinského klasicistních dílech, přeneseme na Picassa, stane se možnost střídání radikálně odlišných materiálových stavů srozumitelnou. Společným základem avantgardního čerpání ze zdrojů archaická i navenek zcela jinak uzpůsobeného přejímání Ingresova klasicismu by pak byla přitažlivost, již pro producenta má „ještě ne plně individualizované“. Nelze ovšem přehlížet, že tento přístup nastoluje několik problémů. Zrodil se v polemice a nelze jej od ní snadno odloučit. Obnáší v sobě negativní hodnocení jak avantgardního, tak novoklasického materiálu. Při přenosu na Picassa by současně znamenal i znehodnocení kubistických děl. Navíc se zde Adorno nápadně proviňuje vůči zásadě, kterou jinak vždy sám zdůrazňoval: věci – tedy jednotlivému dílu – je nutno se otevřít. Novoklasicista Stravinskij není zavržen na základě analýzy jednotlivých děl, nýbrž v důsledku rozhodnutí pro určitý umělecký materiál. Zde je patrné historické ukotvení Adornovy estetiky: je to estetika moderny, která na zkušenost radikálních avantgardních hnutí odpovídá tím, že se z pole estetiky snaží zapudit jejich explozivní sílu. To se ale zdaří pouze za cenu utajeného klasicismu (připomeňme výše zmíněné kategorie a recepci Valéryho) – a ten pak musí zahájit nesmiřitelnou polemiku proti klasicismu otevřenému.

Všechny čtyři načrtnuté interpretace jsou problematické v tom ohledu, že každá *sama o sobě* vznáší nárok na objasnění obratu ke klasicistickému materiálu. Tento nárok na unikátní platnost pak ničí jejich moment pravdy,

167 *Ibid.*, s. 167 a 173.

168 *Ibid.*, s. 180.

169 Theodor W. ADORNO, „Strawinsky. Ein dialektisches Bild“ (1962), in: *Musikalische Schriften*, s. 391.

odpovídá oné společenské
archickému řádu".¹⁶⁷ Pointa
proti Stravinského novokla-
dební podstaty nelze mezi
idný rozdíl.¹⁶⁸ Méně pole-
rozvinuta v jedné pozdější
pozici stylového ideálu díky
ena, předvádí libidinózní
ného.¹⁶⁹

avinského avantgardních
m. (Odhlédněme přitom
otlačit do blízkosti počí-
zscheho polemiky proti
o.) Pokud toto výklado-
asochistickou rozkoš ze
rituální tance) i na Stra-
i, stane se možnost stří-
umitelnou. Společným
a i navenek zcela jinak
k byla přitažlivost, již
Nelze ovšem přehlížet,
se v polemice a nelze
hodnocení jak avant-
a Picassa by současně
zde Adorno nápadně
oval: věci – tedy jed-
vinskij není zavržen
ozhodnutí pro určitý
Adornovy estetiky: je
avantgardních hnutí
explozivní sílu. To
nežme výše zmíněné
smířitelnou polemi-

ické v tom ohledu,
ke klasicistickému
ch moment pravdy,

in: *Musikalische Schri-*

který jsme mohli poznat především u biograficko-sociálně-psychologického výkladu a u Adornova dialektického výkladu. Pouhá juxtapozice různých interpretací by ale byla stejně neuspokojivá. Vystává tak otázka, zda existuje přístup, který by dokázal moment pravdy obou zmíněných výkladů spojit. Pokusím se zde naznačit, jak by takový výkladový přístup mohl vypadat.

V dějinách buržoazní společnosti (od roku 1848, kdy se měšťanstvo definitivně chopilo moci) lze první světovou válku považovat za nejhlubší přeryv. Narůstající moc evropského dělnického hnutí neústí – jak očekával Marx – v revoluci, jež by nastolila beztřídní společnost, ani v radikální reformismus, který by podnítil fundamentální změnu buržoazní společnosti, nýbrž je jí vtisněna nacionalistická forma. V Německu a ve Francii se sociálně demokratické a socialistické strany z tohoto obratu již nevzpamatovaly. Skok vpřed, jenž byl počátkem dvacátého století stále ještě realizovatelný nebo přinejmenším myslitelný, se nezdařil. Společenské bohatství, vydobyté nebo přinejmenším myslitelné, se nezdařilo. Společenské bohatství, vydobyté prací, se nesocializovalo, nýbrž podlehl zkáze v gigantické zničující bitvě. Destrukci podlehla i humanistická kulturní tradice, kterou obě válečné strany zneužily jako propagandistický materiál. Totální krize měšťanských hodnotových představ musela právě u nejserióznějších umělců vyprovokovat radikální odpověď. Tou byl dadaistický atak na instituci umění, Duchampovy readymady a jiným způsobem i Picassův regres ke klasicistickému materiálu. Tímto výrokem nehodlám stavět Olžin portrét naroveň Duchampově *Fontáně* (obr. 13) – tím bych jen zopakoval chybu Adornovy exegeze Stravinského. Chci tím říct jen to, že jak readymady, tak klasicistický realismus Picassova portrétu je nutno chápat jako odpovědi na krizi buržoazních hodnot, která oběma umělcům znemožnila pokračovat v dosavadní důsledné práci na určitém uměleckém materiálu. Seriózní materialistická věda o umění a literatuře se nesnaží objasnit jednotlivé dílo ze základny, ale současně také ví (právem to zdůraznili Werner Krauss a Erich Köhler), že v obdobích krize dochází k čemusi jako převratu základny v nadstavbu.¹⁷⁰ Považuji za hodno podrobnější analýzy, zda první světová válka, chápaná jako epocha evropské krize, nevyvolala jeden takový převrat.

Právě u kubismu ovšem budeme muset brát v potaz, že se tu imanentní vývoj zvláštním způsobem kryje s determinací skrze základnu. Lze to vidět na Duchampovi, který se roku 1913 zřiká malířství. Kubismus v té době dosáhl stadia, které už nepřipouštělo žádný další vývoj. A i práce na materiálu imanentně dospěla ke svého druhu konečnému bodu, který se kryl s epochou globálně historické krize. Duchamp a Picasso odtud vyvodili diametrálně protikladné závěry. Duchamp se v okamžiku, kdy by se díky světové

170 Viz Werner KRAUSS, *Studien zur deutschen und französischen Aufklärung*, Berlin: Rütten und Loenig 1963, s. 73 n., a Erich KÖHLER, *Esprit und arkadische Freiheit. Aufsätze aus der Welt der Romania*, Frankfurt n. M.: Athenäum 1972, s. 85 n.

proslulosti nabyté zásluhou *Armory Show* mohl malováním dobře uživit, malířství vzdává ve prospěch „intelektuálního dobrodružství“ (*aventure intellectuelle*), uskutečňovaného skrze provokace.¹⁷¹ Naproti tomu Picasso finguje, že je možno navázat na malířství Ingresova typu – čímž se implicitně popírá možnost autentického umění přítomnosti. Picasso na krizi evropské kultury odpovídá provokativní rezignací na uměleckou identitu, anebo jinými slovy: svou identitou činí právě ne-identitu, když se vymezuje jako virtuos, jako člověk schopný vytvořit cokoli. Tato v jistém smyslu nihilistická odpověď dobře ladí se sblížením se s vyšší společností, která netouží po otřesech, ale po zábavě. A lze ji dokonale sloučit s Adornovým výkladem Stravinského. Zásadní rozdíl zde navržené interpretace oproti Adornovu výkladu však tkví v tom, že virtuosovu negativní identitu nepojímá jako selhání subjektu (jak tomu je v Adornově polemice), nýbrž jako odpověď na krizi epochy.

Objasněme si ještě jednou jednotlivé kroky úvahy. Ze čtveřice přednesených hypotéz, jež měly objasnit Picassův obrat, nám jako explanačně nejsilnější vyšla ta Adornova – ovšem jediné tehdy, pokud ji vyčleníme z kontextu psychologizující polemiky a zasadíme do rámce historického objasnění hodnotové krize buržoazní společnosti. Takový výklad pak může návrat ke klasickému materiálu chápat jako provokativní rezignaci na uměleckou identitu. Nevypovídá ale nic o tom, zda je výsledné dílo zdařilé.

V tradičních interpretacích je pojem díla emfaticky obsažný: jeho jedinečnost i jeho hodnota patří k setrvalým, ač neobjasňovaným předpokladům exegeze, a v poslední instanci pramení z pojetí producenta jakožto génia. Interpretův úkol pak již tkví pouze ve vykázání předpokládané estetické hodnoty díla pomocí konkrétních pozorování. Vzhledem k faktu, že Picasso je obecně považován za nejvýznamnějšího malíře dvacátého století, se nabízí přistupovat k Olžině portrétu s postojem, jenž se snaží rozpoznat estetické kvality obrazu v jeho modernitě. A skutečně je nápadné, že pozadí je tu jen naznačeno, rezignuje se na realistické zachycení stínu a křesla se rozpouští v ploše, čímž se zpochybňuje samotná pozice sezení. Navíc lze ve vějíři nalézt kubistické reminiscence. Picasso se bezpochyby postaral o to, abychom jeho obraz nemohli zaměnit s plátnem od Ingrese. Postačují ale uvedené materiálové zlomy k tomu, aby obrazu vtiskly pečeť modernosti? Bylo by tomu tak jediné tehdy, kdyby klasický materiál prošel natolik zásadní transformací, že by v něm bylo lze rozeznat „citát“. Něco takového ale není možné tvrdit. Dojem, kterým obraz působí na diváka, je naopak určován převzetím ingresovské malby, oproti němuž materiálové zlomy ustupují do pozadí, a navíc u nich nelze odhalit žádnou společnou tendenci. Obrazu schází agresivita, jež by nám umožňovala vnímat rezignaci na umě-

171 Viz Sarane ALEXANDRIAN, *Marcel Duchamp*, Paříž: Flammarion 1976, s. 33.

malováním dobře uživit, dobrodružství“ (*aventure*)¹⁷¹ Naproti tomu Picassoova typy – čímž se implicitně odlišuje od umělecké identity, anebo identity, když se vymezuje jako umělec v jistém smyslu nihilistické společnosti, která netouží po uznání s Adornovým výkladem interpretace oproti Adornovu vnímání identity nepojímá jako identitu (mice), nýbrž jako odpověď

úvahy. Ze čtveřice přednese nám jako explanačně nejsilnější, pokud ji vyčleníme z kontextu historického objasnění výklad pak může návrat k rezignaci na uměleckou identitu dílo zdařilé.

empiricky obsažený: jeho jedinečně neobjasňovaným předpokladem je pojetí producenta jakožto vykazování předpokládané estetiky. Vzhledem k faktu, že Picassoovi malíři dvacátého století, zejména, jenž se snaží rozpoznat skutečně je nápadné, že pozadí zachycení stínu a křeslo samotná pozice sezení. Navíc Picasso se bezpochyby postaral o plátnem od Ingrese. Postačují obrázkem vtiskly pečeť modernostní materiál prošel natolik, aby se „citát“. Něco takového působí na diváka, je naopak tímto němuž materiálové zlomy nevykazují žádnou společnou tendenci. Měla vnímat rezignaci na umě-

¹⁷¹ Flammarion 1976, s. 33.

leckou identitu jako zkušenost utrpení. Při výkladu tedy musíme rozlišit dva momenty – historické objasnění autorova obratu ke klasickému materiálu nesmí předjímat estetické hodnocení konkrétního díla. Moderna zná nejenom důslednou práci na jednom daném materiálu, ale též opakované pokusy ujmout se staršího materiálu. Z historické legitimacy takových snah, zvláště v obdobích krize, však v žádném případě neplyne, že musí esteticky uspět. Na rozdíl od autora *Filosofie nové hudby* se nám převzetí klasického materiálu nejeví jako estetické zlo – ale stejně tak nemáme žádný důvod nechat se slavným jménem autora svést k tomu, abychom v Olžině portrétu spatřovali významné dílo.

VIII. Duchamp 1987

1. Proč je nemožné psát o Duchampovi

Psát o Marcelu Duchampovi je téměř nemožné. Cokoliv o něm mohu říct, zároveň není pravda, ale když na něj myslím, rozlévá se mi po těle příjemný pocit.

– Robert Rauschenberg¹⁷²

„Cokoli, co mělo ohromný vliv, již vlastně vůbec nelze posoudit.“ Tento Goethův výrok, pocházející z rozhovorů s kancléřem von Müllerem, cituje Benjamin ve stati o E. Fuchsovi a dodává:

Žádný výrok nedokáže tak trefně vyvolat neklid stojící na počátku každého historického pozorování, jež se může právem nazvat dialektickým. Zneklidnění nad tím, že se od badatele požaduje vzdát se vůči předmětu oproštěně kontemplativního postoje a uvědomit si onu kritickou konstelaci, v níž se nachází právě tento zlomek minulosti s právě touto přítomností.¹⁷³

172 „Marcel Duchamp is all but impossible to write about: Anything I may say about him is at the same time untrue, but when I think of him I get a sweet taste in my body.“ Anne d'HARNONCOURT – Kynaston L. McSHINE (eds.), *Marcel Duchamp* (kat. výst.), New York: MoMA 1973, s. 217.

173 Walter BENJAMIN, „Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker“, in: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt n.M.: Suhrkamp 1963, s. 99.

Od
lečn
žádn
histo
dvac
žádn
(anyt
Duch
novis
s Pica
O
ze od
čini. C
jal žác
vůbec
ale od

Když
přito
trávit
vystav

– My i
vrátit
nesoul
strateg
textu v

– Auto
roku
salón
Reac

– Aktiv
odhal
nezáv
který
lecké

– Sebev
vu, ná
interv

174 Piern

Od chvíle, kdy Hegel pronesl svou větu o konci umění, je buržoazní společnost v pravidelných intervalech pronásledována domněnkou, že nemá žádné umění, které by jí skutečně odpovídalo. Jako je stylová rozmanitost historismu jen falešným bohatstvím, je – řekne se – i vývojové tempo umění dvacátého století jen bezobsažným pohybem, ve kterém nelze rozpoznat žádnou historickou nutnost. Dnes znovu vyhlášené „všechno je možné“ (*anything goes*) praktikuje Picabia v malířství již od počátku dvacátých let. Duchampovo rozhodnutí zanechat malířství sice vyznačuje protichůdné stanovisko „nic už není možné“ (*rien ne va plus*), ve skrytu ale koresponduje s Picabiovou praxí: jsou to dvě modalities *negace*.

Obtíž při psaní o Duchampovi netkví jen v tom, že jeho dílo či gesto nelze oddělit od následného působení, jež z něho teprve dílo či významné gesto činí. Obtížné je také psát o autorovi, který učinil všechno pro to, aby nezaujal žádnou pozici. Do dějin umění dvacátého století sice vešel jako autor asi vůbec nejrozhodnějších gest zpochybňujících umění jakožto instituci, sám ale odmítá, že by s tím byla spjata jakákoli intence:

Když jsem kolo od bicyklu namontoval vidlicí dolů na stoličku, nechoval jsem přitom žádnou myšlenku na *readymade* nebo něco jiného. Byl to jen způsob, jak trávit čas. Neměl jsem žádný zvláštní důvod, proč to učinit, neměl jsem záměr to vystavit ani tím něco zpodobnit.¹⁷⁴

- My interpreti samozřejmě máme svoje kategorie, jak vzpurný *sebevýklad* vrátit do kýžených výkladových kolejí, ať už je to role náhody v umění, nesoulad mezi autorským záměrem a činností, anebo sebeinterpretace jako strategická intervence. V závislosti na tom, kterou kategorii k citovanému textu vztáhneme, říká tento pokaždé něco jiného:
- Autor čistě náhodou nachází odpověď na problém, který před ním vyvstal roku 1912, když společně s Brancuším a Légerem při návštěvě leteckého salónu spatřil krásu technických zařízení. „Malířství je u konce.“ Závěr: *Readymade* je umělecké dílo.
- Aktivita předchází intenci; polemické možnosti skryté v *readymadu* se odhalují až později, když Duchamp na newyorskou výstavu Společnosti nezávislých umělců zašle pisoár nazvaný *Fontána* a podepsaný „R. Mutt“, který pořadatelé promptně odmítnou. Závěr: *Readymade* právě není umělecké dílo, je to akt, jenž polemizuje s institucí umění.
- *Sebevýklad*, jenž se snaží odtrhnout působení objevu od samotného objevu, nás k původní situaci přivádí jen zdánlivě – ve skutečnosti to je nová intervence nyní již světově proslulého Duchampa. Popřením, že by jeho

174 Pierre CABANNE, *Dialogues with Marcel Duchamp*, New York: Da Capo 1979, s. 47.

sláva měla jakýkoli základ v jeho vlastní činnosti, zcela důsledně rozšiřuje pochybnost ohledně serióznosti umění i na vlastní aktivitu a vlastní autor-
ský význam.

Již z této úvodní reflexe je snad patrné, že otázku, zda je readymade „oprav-
du“ uměleckým dílem, nebo naopak zpochybněním instituce umění, nelze
vyjasnit návratem k původní situaci, neboť ta nám je přístupná jedině pro-
střednictvím textů a výroků, které samy reagují na působení „díla“ či gesta.
„Cokoli, co mělo velkolepý vliv, již vlastně vůbec nelze posoudit.“ – Pokud
(jak píše Benjamin) díla integrují „dějiny, které jim předcházely, s dějinami,
jež po nich následují: tedy s dějinami, díky nimž lze i u předcházejících dějin
rozeznat, že jsou jaty neustálou změnou,¹⁷⁵ pak jsme nuceni pokusit se rea-
dymady a jejich rozporuplné působení uchopit ze stanoviska dneška.

Dnešek přitom nesmíme chápat jako prázdné „ted“, ale jako epochu,
kdy se moderna – sice nikoli „moderna vůbec“, přece však určitá moder-
na, reprezentovaná jmény jako Theodor W. Adorno a Clement Greenberg
– ocitla v krizi. Adorno zemřel roku 1969 a Duchampa ještě mohl „přehléd-
nout“ (jeho jméno se v *Estetické teorii* neobjevuje), avšak Greenberga situace
již roku 1971 podněcuje k polemice, na jejíž ostroži je znát, že kritik, který
vytyčil směr americké moderny po druhé světové válce, se s Duchampem
vyrovnat musel a neměl na vybranou. Jeho hlavní argument zní, že readyma-
dy nejsou novátorské svou formou, ale jen proto, že se vystavují v určitém
kulturním kontextu. Avantgarda, píše Greenberg, se vzdala práce s materiá-
lem ve prospěch osamostatnění šoku a v první řadě usiluje o mimoestetické
působení. Lze ji charakterizovat jako „pokus vyhnout se nejvyšším náro-
kům vkusu a současně tento fakt zastřít“.¹⁷⁶ Greenberg míří na Duchampa,
odhodlán zasáhnout tak otce celého pop-artu. Domnělý otec však je ztě-
lesněním starého mládence a za syny, kteří mu jsou přisuzováni, nepřejímá
žádnou zodpovědnost. Zatímco pop-artoví autoři povyšují libovolný před-
mět na umělecké dílo, protestuje Duchamp právě proti vytváření estetické
formy.¹⁷⁷

Greenberg Duchampa posuzuje na půdě právě těch estetických norem,
kterým se Duchamp se svými readymady vymyká: jsou to kritéria moderny
sázející na formální inovaci a propracovanost díla. Chce Duchampa odepsat
jako špatného umělce, který nechce dostát náročnosti formy, podobně jako

175 BENJAMIN, „Eduard Fuchs“, s. 98 n.

176 „[T]he attempt to evade the highest going pressures of taste and at the same time to disgui-
se this.“ Clement GREENBERG, „Counter-Avant-Garde“, in: Joseph MASHECK (ed.),
Marcel Duchamp in Perspective, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall 1975, s. 122–133, zde
s. 132.

177 CABANNE, *Dialogues*, s. 48.

Valéry předhazuje Bretonovi lacinou lehkost (*facilité*).¹⁷⁸ Greenberg se tak ale mýjí s problémem, který Duchamp nadhazuje: Může se platnost uvedených kritérií vůbec opřít o nějaký základ? Neupadly principy formální inovace a práce s materiálem ve výtvarném umění již roku 1914 do krize? – Moderna padesátých a počátku šedesátých let dokázala tyto otázky do značné míry potlačit. Dnes se na ně upomíná nešťastným heslem postmoderny.

2. *Le Joueur d'échecs*¹⁷⁹

Marcel Duchamp vstupuje do sebetvárného života obklopen otci. Především tu je biologický otec, představitel úctyhodnosti a úspěchu, který synům-umělcům již za života vyplatí dědictví v přesně propočítaných obnosech. Jsou tu oba umělecky činní bratři, starší o víc než deset let, malíř Jacques Villon a sochař Raymond Duchamp-Villon, kteří v době Duchampova příchodu do Paříže již dosáhli jisté reputace přinejmenším v uměleckých kruzích. Je tu Cézanne, otec moderního malířství, jemuž se Duchamp – odhlédneme-li od portrétu otce – snaží spíše vyhýbat; tento postoj se odráží ještě v rozhovorech s Pierrem Cabanem. A konečně tu je již tehdy strmě se tyčící figura Pabla Picassa, jehož práce Duchamp pozná u Kahnweilera, ale nevstoupí s ním do bližšího kontaktu. Všechny dostupné pozice jsou podle všeho obsazeny otcovskými figurami: ctihodnost měšťana i ctihodnost umělce, který inovuje výrazové prostředky doby. Duchamp na to reaguje rozvíjením dandyovského postoje: „Namísto abych ráno šel do ateliéru, hrál jsem kulečnick.“¹⁸⁰ Roku 1905 u přijímacích zkoušek na École des Beaux-Arts propadne;¹⁸¹ zadaným úkolem byla kresba aktu. Tento neúspěch chápe Thierry de Duve nejspíš právem jako lehké počáteční trauma, „jež sice bylo rychle ‚zapomenuto‘, nicméně zůstalo dostatečně silné na to, aby udrželo při životě nejistotu, pokud jde o identitu malíře“.¹⁸²

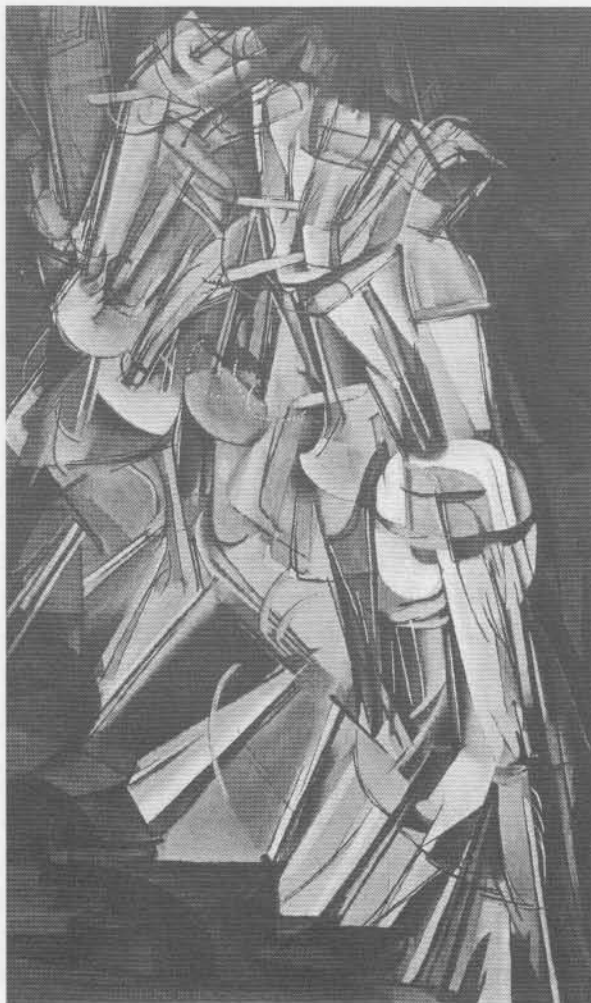
178 „Supermoderní liter[atura] – A[ndré] B[reton] atd. – Maximum snadnosti a maximum skandálu.“ („Littér[ature] modernissime – A[ndré] B[reton] etc. – Maximum de facilité et maximum de scandale.“) Paul VALÉRY, *Cahiers*, ed. Judith Robinson, sv. 2, Paříž: Gallimard 1974, s. 1208.

179 Tedy „šachista“, ale též „hráč s prohrami“ (pozn. překl.).

180 CABANNE, *Dialogues*, s. 21.

181 Roku 1903 škola odmítla Légera, viz Uwe M. SCHNEEDE (ed.), *Fernand Léger. Gouachen, Aquarelle, Zeichnungen*, Stuttgart: Hatje 1983, s. 9.

182 Thierry de DUVE, *Pikturaler Nominalismus. Marcel Duchamp, die Malerei und die Moderne*, Mnichov: Schreiber 1987, s. 35. Francouzský originál vyšel roku 1984 pod titulem *Nominalisme pictural*. – I čtenář, který snahu nastolit heuristickou paralelu mezi Duchampem a Lacanem posoudí skepticky, ocení autorův metodicky reflektovaný postup a precizní umístění Duchampa na uměleckém poli.



Obr. 12 Marcel DUCHAMP, *Akt sestupující se schodů* (*Nu descendant un escalier*), 1912, 146 x 89 cm, Philadelphia: Museum of Art, L. and W. Arensberg Collection

O několik let později – připojil se mezitím ke kubistické skupině kolem Gleize a Metzinger, v níž působí i jeho bratři – se vrací k tematice aktu, nyní ovšem se zcela jinou ambicí. Na výstavu *Nezávislých* (*Indépendants*) odesílá roku 1912 *Akt sestupující se schodů* (*Nu descendant un escalier*, obr. 12), na němž kubisticky interpretuje futuristické téma pohybu. Blízcí přátelé včetně Gleize ho prosí, aby obraz stáhl. Tento druhý a podstatně zásadnější nezdár ho vede k prvnímu rozchodu s uměleckým životním stylem. Vyhledá si práci knihovníka. Jeho reakce ale není jednoznačná. Přijal verdikt přátel, a současně se v zájmu sebeobrany staví k umění stále lhostejněji? Anebo vlastní neúspěch provokativně obrací proti umění (tj. pochybných kvalit není jeho obraz, ale kritéria, podle nichž soudí experti)? Nejspíš se obě reakce mísí.¹⁸³ Nicméně i naznačená radikální pochybnost o umění vůbec by

183 Ještě v rozhovorech s Cabannem se Duchamp vyslovuje uznale o skupině kolem Gleize

zůstala pouhou individuální záležitostí, kdyby se nesetkala s krizovou situací ve vývoji evropského malířství. Od počátku dvacátého století a Cézanových pozdních pláten prodělalo malířství takřka za pouhých deset let tak pronikavé změny, že se začalo pochybovat o samotné možnosti dál důsledně rozvíjet umělecký materiál. Když Duchamp během návštěvy leteckého salónu roku 1912 prohlásí, že „malířství je u konce“, podnítil ho k tomu sice pohled na technická zařízení, nicméně předpokladem tu je i (jakkoli vágní) povědomí o krizi malířství. Ta je asi nejpatrnější u kubismu, a to právě proto, že se tento proud po úspěchu dosaženém na *Salon des Indépendants* v roce 1911 vyhlášoval za královskou cestu moderního malířství. Již roku 1914 se objevují první symptomy vyčerpání – vzpomeňme jen na Picassův návrat k pointilistické technice. Několik let nato se Picasso obrazem *Olga v křesle* krotce vrátí k tradiční malířské technice v Ingresově duchu. Konečného bodu malířství dosáhl už roku 1915 Malevič se svým černým čtvercem. Duchampovo gesto sebevyloučení získává v tomto kontextu epochální význam: proniká s pochybami o umění hlouběji, než tomu je u soudobých malířských kolegů. Zatímco Picasso se spokojí s hrou s vlastními objevy, které pak zase příležitostně nechává jednoduše padnout pod stůl, Duchamp uvádí v pochybnost samu substancialitu umění. – Když se jej Pierre Cabanne otáže na vývoj umění, odpoví: „Žádný vývoj nevidím, protože pronikavě pochybuji o jeho hodnotě [...]. Umění jsme vytvářeli pouze pro vlastní potřebu; je to něco jako masturbace. Nevěřím, že by umění bylo nějak podstatné.“¹⁸⁴

Na *Armory Show* v roce 1913, což je první velká výstava evropské moderny ve Spojených státech, vyvolá Duchampův *Akt sestupující se schodů* skandál a autora učiní rázem slavným. Obraz, který přátelé z branže zavrhnou, se stane zdrojem proslulosti. Pokud jsou neúspěch a úspěch prokazatelně takto zaměnitelné, pokud může člověk snahou o úspěch upadnout v nezdary, ze kterého se krátce nato vyklube úspěch, pak je nutně možné vytyčit strategii neúspěchu, která nakonec dospěje k úspěchu. Doposud Duchamp zakoušel nezdary, nyní si s neúspěchem začíná hrát. Jistě, tato hra je vážná věc: stejně jako hra v šachy, vyžaduje schopnost spočítat si mnoho tahů dopředu.

Proměna neúspěchu v úspěch nejspíš v Duchampových očích trvale otřásla nárokem na platnost estetických hodnotových měřítek. Bylo možné takto vzniklé pochybnosti fixovat? Jak by muselo vyhlížet dílo, jež by instituci umění přimělo k přísežnému doznání? Nesmělo by mít žádné tradiční kvality uměleckého díla, přitom by ale muselo vystupovat s uměleckým nárokem. Od chvíle, kdy Duchamp roku 1917 odeslal na newyorskou

(„byli nicméně neobyčejně inteligentní“ [*who were, nevertheless, extremely intelligent*]) a odsuzuje jejich dogmatismus (CABANNE, *Dialogues*, s. 17).

184 *Ibid.*, s. 100.



Obr. 13 Marcel Duchamp, *Fontána* (*Fountain*), 1917, New York: The Sidney Janis Gallery

výstavu Společnosti nezávislých umělců pisoár nazvaný *Fontána* (*Fountain*) a podepsaný „R. Mutt“ (obr. 13), otázka „Co je umění?“ neutichla. Tento šachový tah byl dobře naplánován. Buď kolegové dílo nevystaví (výstava neměla vstupní porotu, a nemohlo tedy dojít k oficiálnímu odmítnutí), a pak se řeči o umělecké svobodě odhalí jako pouhé fráze, anebo pisoár naopak vystaví, a dojde tak k vyvrácení všech dosavadních hodnotících kritérií včetně kritérií umělecké moderny. Avantgardní atak na instituci umění demaskuje i v představitelích moderny tradicionalisty, kteří ve světě hromadně vyráběného zboží lpějí na řemeslném původu uměleckého díla.

Duchamp se vůči dominantním proudům moderního malířství staví napříč, a je to patrné nejenom na readymadech, ale i na raných pracích a pozdějších výročních komentujících vlastní tvorbu. Zatímco kubismus se vzdává zpodobnění prostoru, o *Aktu sestupujícím se schodů* to právě neplatí, a u *Velkého skla* lze dokonce najít rehabilitaci perspektivy. Zatímco se hlavní proudy moderního malířství snaží co možná nejčistěji rozpracovat malířský materiál, u Duchampa hraje důležitou roli téma, a důslední modernisté mu to také předhazují.¹⁸⁵ Dospívá to tak daleko, že získává literární zájem na

185 „Doslovná anekdotická látka má neustále přednost před obrazovým obsahem. Většinu Duchampových kubistických pláten lze takřka beze změn začlenit do prerafaelského žánru.“ („Literary anecdotal subject matter keeps precedence over pictorial content. Most of Duchamp's Cubist pictures read, with a minimum of translation, like Pre-Raphaelite genre.“) Thomas B. HESS, „J'Accuse Marcel Duchamp“, in: MASHECK, *Marcel Duchamp*, s. 116.

názvech svých obrazů. O *Smutném mladíkovi ve vlaku* (*Jeune Homme triste dans un train*) řekne Pierru Cabannovi: „*Tr* je velmi důležité.“¹⁸⁶ Jeho poslední práci – instalaci *Je-li dáno* (*Étant donné*), umístěnou ve filadelfském Museum of Art – lze pak vzhledem k iluzionistickým efektům, které se nebojí ani blízkosti kýče, přinejmenším v prvním posouzení vnímat jako polemickou odpověď na nepředmětné malířství éry po druhé světové válce.

Tuto kritiku vykonávanou v praxi Duchamp teoreticky vystihl v pozdějších výročí, kde polemizuje s malířstvím, jež se obrací pouze k oku a nikoli k intelektu diváka.

Počínaje Courbetem se mělo za to, že se malířství obrací k sítnici. To byl obecně panující omyl. Sítnicový divák! Dříve mělo malířství jiné úkoly: mohlo být náboženské, filosofické, morální [...]. Jen se podívejte, co napáchali abstraktivisté od roku 1940, horší než kdy dřív, optické malířství: až po krk vězí v sítnici.¹⁸⁷

Duchamp vystavením protiúctu zpochybňuje zavedený sebevýklad moderního malířství a domnělé osvobození od všeho nemalířského chápe jako zúžení na „retinální“. Když pak dodává: „musí se to změnit“ (*it has to change*),¹⁸⁸ nechtěně – a ač se proti tomu brání – se nakonec přece jen stává původcem uměleckého programu.

Nepřehlédnutelné je, jak má Duchampova kritika sítnicového malířství blízko ke kritice moderny z tradicionalistických pozic. Ve snaze o čistotu – ať u umění vůbec, nebo u jednotlivých umění – spatřuje chybný vývoj i Sedlmayr,¹⁸⁹ ačkoli je u něj tato kritika samozřejmě vetkána do teologického rámce dějin moderny jakožto pádu, kterému by se Duchamp leda tak vysmál. Duchampova kritika moderny nevyznačuje žádný regres k tradicionalismu, jak lze poznat například na Beuysovi, jehož snahy o znovuvvedení myšlenkové dimenze do výtvarného umění leží na linii probíraných Duchampových úvah.¹⁹⁰

186 CABANNE, *Dialogues*, s. 29.

187 *Ibid.*, s. 43.

188 *Ibid.*

189 Hans SEDLMAYR, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symbol und Symbol der Zeit*, Frankfurt n. M.: Ullstein 1956, s. 134.

190 Beuys ovšem nesdílel Duchampův koncept anti-umění, jak dal jasně najevo v televizním pořadu z 11. listopadu 1964 výrokem: „Mlčení Marcela Duchampa se přeceňuje.“ Viz Caroline TISDALL, *Joseph Beuys*, New York: Solomon R. Guggenheim Museum 1979, s. 92 n.

3. Hádanka readymadu

Na tom, že nějaký malíř mezi třicátým a čtyřicátým rokem věku přestane malovat, není nic neobvyklého – a lze odhadovat, že se to nestává právě těm nejhorším. Věrohodných důvodů je pro podobnou pauzu dost: ztráta kuráže, uvědomění si vlastních mezí, anebo prostě a jednoduše krize středního věku. O jedincích, kteří odložili štětec, hovoří dějiny umění jen ve svrchovaně vzácných případech: nakolik mohu posoudit, žádný Rimbaud se v kunsthistorii nevyskytuje. Ustání v činnosti, které vstoupí do dějin, musí být čímsi víc než pouhou přestávkou: musí individuálním aktu vtisknout pečeť historické nutnosti; stručně řečeno, musí mít samo o sobě strukturu (uměleckého) díla. A vše nyní závisí na tom, zda správně pochopíme použité závorky.

Roku 1913 si Duchamp poznamenává: „Lze vytvářet díla, která nejsou ‚umělecká‘?“ (*Peut-on faire des œuvres qui ne soient pas „d'art“?*).¹⁹¹ Tento výrok je vnitřně rozporný, neboť slovem *œuvres* se v kontextu této věty nemohou mínit jen tak ledajaké „práce“, nýbrž pouze a jen umělecká díla. Správný překlad by tedy musel znít: Lze vytvářet umělecká díla, která nejsou uměleckými díly? A pokud se konfrontujeme s rozparem, který je takto vystižen, lze věc formulovat i následovně: Lze v pojmu uměleckého díla škrtnout umění, aniž by se tak z díla stal libovolný předmět? Na takto zformulované otázky lze odpovědět jedině záporně. Na práci popírání lze produktivně navázat jedině tehdy, když otázku obrátíme: Co z uměleckého díla činí umělecké dílo? – Zaprvé skutečnost, že to je dílo umělce, výsledek vědomé (nebo nevědomé) aktivity, která u výtvarných umění vyžaduje řemeslnou dovednost, a zadruhé uznání ze strany diváků. Umělecké dílo, jež by nebylo uměleckým dílem, by tedy nesmělo nést žádné, nebo skoro žádné stopy subjektivní intervence, a muselo by se vymykat kritériím možného uznání. Odpovědí na hádankovitou otázku z roku 1913 je *readymade*, sériově zhotovený objekt, jenž je signován a uveden do oběhu jako umělecké dílo.

Co to však jsou *readymady*? Kunsthistorici objevili v obráceném kole a sušiči lahví kubistické aluze, a již dávno je tak zařadili do dějin plastiky dvacátého století. De Duve přichází v již zmíněné studii s překvapivou tezí, že *readymade* přejímá odkaz malířství.¹⁹² Přes všechny vzájemné rozdíly se obě tyto domněnky shodují v tom, že *readymade* charakterizují jako umělecké dílo – a právě proti tomu se Duchamp obrací s rozhodností, na kterou u něj natrefíme jen zřídka. Když se jej Pierre Cabanne otáže, jak dospěl k vytváření uměleckých děl z hromadně vyráběných objektů, Duchamp

191 Marcel DUCHAMP, *Die Schriften*, sv. 1, Curych: Regenbogen 1981, s. 125.

192 De DUVE, *Pikturaler Nominalismus*, s. 30. – Tímto poukazem se ovšem nepokoušíme reprodukovat autorovu komplexní úvahu o vyloučení jména „malířství“ z Duchampova *métier*.

odpovídá: „Berte prosím jako dané, že jsem z nich žádné umělecké dílo udělat nechtěl.“¹⁹³ V pozdních sebekomentářích Duchamp upozornil na další dva rysy svých readymadů, totiž

- na estetickou indiferenci jakožto selekční princip: „Volba se opírala o vizuálně lhostejnou reakci za současné naprosté absence vkusu či nevkusy [...] Vlastně kompletní znečitlivění.“¹⁹⁴
- a na nesmyslnost popisků, jako když lopata na sněhu nese titul *V anticipaci zlomeniny* (*In Advance of the Broken Arm*). „Očividně jsem doufal, že nebude mít žádný smysl, ale nakonec všechno dopadne tak, že to smysl má.“¹⁹⁵

Když Hans Platschek o duchampovské výstavě v Tate Gallery roku 1966 referuje, že „vedle trojice Picassových tanečnic nebo Magrittovy denno-noční krajiny [...] působily hřeben, sušič lahví a kolo na stoličce ztracené“¹⁹⁶, zdá se, jako by si readymady uchovaly svou an-estetickou nepoddajnost. Platschekův soud je ovšem pochybný tím, že ve vztahu k těmto objektům deklaruje bezprostřední dojem, jakého už absolutně nejsme schopni. Mimo-
děk tak spadá vjedno s protikladným hodnocením, které chce u readymadů odhalovat plastické kvality.¹⁹⁷ Pokud jde o nesmyslnost popisků, Duchamp zde sám přiznává ztroskotání: lopata a popisek si vzájemně utvářejí kontext, a umožňují tak přidělování smyslu. Nikdo nemůže divákovi zabránit, aby pisoár učinil předmětem estetické kontemplace, která na objektu odhalí netušenou významovou plnost.¹⁹⁸

193 CABANNE, *Dialogues*, s. 47.

194 „This choice was based on a reaction of visual indifference with at the same time a total absence of good or bad taste [...] In fact a complete anaesthesia.“ Marcel DUCHAMP, „Apropos of ‚Readymades““, in: Michel SANOUILLET – Elmer PETERSON (eds.), *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, Londýn: Thames and Hudson 1975, s. 141.

195 CABANNE, *Dialogues*, s. 54.

196 Hans PLATSCHKEK, *Engel bringt das Gewünschte. Kunst, Neukunst, Kunstmarkt Kunst*, Stuttgart: Klett-Cotta 1978, s. 15.

197 Viz např. William RUBIN, „Reflexions on Marcel Duchamp“, in: MASCHECK, *Marcel Duchamp*, s. 48.

198 Kde se asociuje s vtípem, lze dojít k velmi osvobodivým výsledkům. Viz DOLF CEHLER, „Hinsehen, Hinlangen. Für eine Dynamisierung der Theorie der Avantgarde, dargestellt an Marcel Duchamps Fountain“, in: W. Martin LÜDKE (ed.), „*Theorie der Avantgarde*“. *Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1976, s. 143–165, zde s. 148 nn. – Zda ovšem, jak se domnívá Cehler (s. 158), může „vzájemné setkání fantazijně nadaného temperamentu s pisoárem [...] vést ke zrození nové *Božské komedie*“, o tom lze přece jen pochybovat. – Pokud jde o hledání významů, podnítil je sám Duchamp, když v „The Richard Mutt Case“ (citováno v *ibid.*, s. 149) píše: „Zda pan Mutt fontánu vytvořil vlastníma rukama, anebo ne, je irrelevantní. Vybral ji. Vzal předmět z běžného života a umístil jej tak, že jeho užitkový význam zmizel pod novým názvem či hlediskem: vytvořil pro tento objekt novou myšlenku.“ („Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He chose it. He

Pokus o jednoduchou charakterizaci readymadu ztroskotává proto, že vykazuje stejně četné teologické vrtochy jako zboží u Marxe: není plně určen ani charakterem věci, ani (proměněným) charakterem zboží. Žije z kontextu instituce umění, kterou přitom zpochybňuje. Staví se vůči divákovi ironicky, a dovoluje tak rozpoznat fungování instituce: divák najde, co hledá, a přesto je podveden.

Když Duchamp roku 1934 zveřejní ve formě faksimile znovuobjevené poznámky k *Velkému sklu* a později své souborné dílo vydá zmenšené do kufříku, vždy v limitovaném vydání, neodvolává tím protest tak přesně zformulovaný rezignací na malířství a vystavením readymadů? Nedopouští se zde skeptik vůči umění nestoudné sebemuzealizace?¹⁹⁹ Je to oprávněná otázka, ale měli bychom se střežit před unáhleným morálním verdiktem. Není snad pravda, že se Duchampovo gesto mění v přetrvávající skandál díky tomu, že sám Duchamp nadále žije jako umělec? Kdyby se stal galeristou nebo obchodníkem s barvami, skončila by jeho umělecká existence nejspíše roku 1923, kdy ustane práce na nedokončeném *Velkém skle* (*Grand Verre*) – ale to se nestalo. Duchamp zůstává v uměleckém světě přítomen – jakožto velký absentér.

Zůstává otázka sebemuzealizace. Namísto malby aktů a produkce dalších obrazů ze skla, čímž si mohl vydělat jmění, zveřejňuje Duchamp enigmatické rukopisné zápisky, přičemž se knižní vydání snaží co nejpřesněji zreplikovat původně použitý inkoust a papír a věrně tu jsou reprodukovány i okraje vzniklé odtržením lístků. Autor, který vystavením readymadů radikálně zpochybnil princip originality, nyní originalitu fetišizuje – avšak pouze v reprodukci. Obchod s uměním dostal, co potřebuje: reprodukce s auroou originálu. Ironie celého gesta by měla být jasně patrná. Stejněho principu se

took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title or point of view – created a new thought for that object.“) Když Duchamp používá slovo „vytvořit“ (*create*), je namísto podezření z ironie. „Nevěřím na kreativní funkci umělce“ (*I don't believe in the creative function of the artist*), sdělil Pierru Cabannovi, viz CABANNE, *Dialogues*, s. 16.

- 199 Obvinění tohoto druhu vnesl například Thomas B. Hess: „Když Rimbaud rezignoval na poezii, odjel do Afriky a zahájil nový život jako expediční výzkumník a obchodník se zbraněmi. Obdařil své rozhodnutí pronikavým významem. Když se Duchamp roku 1923 zřekl umění a vyměnil je za šachy [...], vyhlásil sice, že malířství zkrachovalo, ale neopustil společnost uměleckých mecenášů. Naopak se stal vlastním veleknězem – a přítelíčkem všech. Pořádal umělecké výstavy, přednášel na konferencích o umění, byl členem uměleckých porot. Opakovaně publikoval drahé limitované edice vlastní tvorby.“ („When Rimbaud gave up poetry, he went to Africa, made a new life as an explorer and gun-runner. He gave a profound meaning to his decision. When Duchamp in 1923 renounced art for chess [...], he proclaimed that painting was bankrupt, but he never quit the company of art patrons. On the contrary, he became his own priest – and everybody's pal. He arranged art exhibitions, lectured at art conferences, served on art juries. He re-edited his own expensive limited art editions.“) HESS, „J'Accuse Marcel Duchamp“, s. 119.

drží „kuffřík“. Duchamp, který na otázku, zda navštěvuje muzea, odpověděl: „Skoro nikdy. V Louvru jsem byl naposledy před dvaceti lety. Nezajímá mě, protože pochybuji o hodnotě soudů, jež rozhodují, že mají být v Louvru vystaveny všechny tyto obrazy namísto jiných, které se dokonce ani neberou v potaz“²⁰⁰ – týž Duchamp si s láskou buduje vlastní zmenšené muzeum. Kupec si může pořídit celého Duchampa, ale ve formátu loutkového divadla. Zprvu se zdá, že tu Duchamp odvolává svůj protest, avšak ukazuje se, že jde o obnovu ironického gesta odlišnými prostředky.

4. Dílo, aura, zdání

Adornovy analýzy prokázaly, že kategorie idealistické estetiky jsou vhodné i k objasnění modernistických děl. Platí to ale i pro Duchampovy readymady? Nemá se věc spíše tak, že namísto aby příslušné kategorie objasňovaly dané objekty, obracují se objekty proti kategoriím a uvrhávají je v pochybnost?

V centru Adornovy estetiky stojí pojem uměleckého díla, jenž umělecké dílo chápe jako hodnotu. „Pojem špatného uměleckého díla má v sobě něco protismyslného: tam, kde se dílo stává špatným, kde selhává ve své imanentní konstituci, se mýjí se svým pojmem.“²⁰¹ V konfrontaci s Duchampovou *Fontánou* se tato kategorie začíná stahovat v grimasu. O „imanentní konstituci“ jakožto výsledku formačního procesu, při němž se prolínají vědomé a nevědomé momenty, tu vůbec nemůže být řeč. Umělecké dílo uchovávací (ať sebevíc nalomený) nárok na smíření rozpolcení, jimiž trpí modernita, je kategorie, jež je pro readymade už nepoužitelná. Maximální eliminací subjektivního zásahu umělce, stanovením estetické indifferencie jakožto selektivního kritéria readymadu a tím, že objektu přidělí nesmyslný titul, Duchamp neguje tři zásadní momenty pojmu díla, totiž důkladné formativní zpracování celku, estetickou podnětnost jeho materiálního bytí a smysluplnost vztahu mezi názvem a předmětem. K této negaci – a to je rozhodující – však dochází na poli umění. „Lze vytvářet díla, která nejsou umělecká?“ (*Peut-on faire des œuvres qui ne soient pas „d'art“?*) – tak zněla ona paradoxní otázka, na niž readymady odpovídají. Negace pojmu díla je tak ale vtažena do dialektického procesu, který obrací přinejmenším některé jeho složky v protiklady. Subjektivita autora, jež se stáhla z práce na předmětu, se uchovává jako instance provádějící volbu objektu. Pokud na *Fontánu* pohlédneme jako na událost v dějinách umění, mění se eliminovaná subjektivita autora v akt,

²⁰⁰ CABANNE, *Dialogues*, s. 71.

²⁰¹ ADORNO, *Estetická teorie*, s. 217.

kterým se nám tato událost představuje. Zamýšlená neutralita objektu se naopak pod tlakem historie působení mění v podnět, který lze znovu vnímat esteticky. A zamýšlená nesmyslnost názvu ztroskotává na tom, že si objekt s názvem navzájem utvářejí kontext.

Jestliže se zprvu zdálo, že ready-made kategorii uměleckého díla rozkládá, nyní máme naopak dojem, že do sebe tato kategorie nakonec pojme i ready-made. Institucionalizovaná řeč o umění má nad singulárním aktem negace navrch – avšak nárok na pravdu může nadále vznést již jen tehdy, pokud do sebe svou negací pojme. Svou pozici si zachovává jedině tam, kde o sobě ví, že představuje *positum*. Zbytek jsou žvásty.

Dialektice, v níž se spojuje s vlastní negací, podléhá díky Duchampově intervenci i kategorie zdání. Hlavním podnětem pro Benjaminovu kritiku aury jsou vedle Brechtovy teorie médií především avantgardní hnutí. V dadaistické montáži Benjamin objevuje „bezohledné zničení aury svých výtvorů“.²⁰² Pojem aury označuje víc než jen určitý způsob recepce uměleckých děl, inspirovaný zacházením se sakrálními objekty: Benjamin se s jeho pomocí snaží vyřadit z platnosti centrální estetické kategorie, například kategorii zdání. Jak známo, Adorno v dopise již ze třicátých let proti Benjaminově kritice aury vznesl námitku, že není dialektická, ale i sám Benjamin – jak zdůrazňuje Jürgen Habermas – „se vůči ztrátě aury vždy stavěl ambivalentně“.²⁰³ Ve studiích k Baudelairovi se úpadek aury nejvíce jako osvobození od „parazitní existence v rituálu“ (jako tomu je ve stati o reprodukovatelnosti uměleckého díla), nýbrž jako ztráta konstitutivního momentu estetické zkušenosti.²⁰⁴ A obdobná ambivalence se opakuje u Adorna ve vztahu ke kategorii zdání. V knize o Wagnerovi, kterou napsal koncem třicátých let, kritizuje na Wagnerových operách „zakrytí produkce jevením produktu“, jež ztotožňuje s jejich fantasmagorickým charakterem.²⁰⁵ Umělecká díla jsou fantasmagoriemi, nakolik na nich jsou zahlazeny stopy vyprodukovanosti, takže se jeví jako skutečnost svébytného, tedy vyššího druhu. Když se Adorno k tomuto problému vrací v *Estetické teorii*, činí to především z perspektivy záchrany zdání. Terčem jeho kritiky je nyní vzpoura proti zdání: „V konečném důsledku takové vzpoury však umělecká díla upadají do pouhé věčnosti, jakoby za trest za pyšnou touhu být něco více než umění.“²⁰⁶ Explicitně se tato námitka sice obrací proti uplatňování dokonale racionálních konstrukčních principů v hudbě a malířství (Adorno hovoří o „pseudomorfóze ve vědu“), lze ji ale číst též jako způsob,

202 BENJAMIN, „Umělecké dílo“, s. 36 (překlad upraven).

203 HABERMAS, „Bewußtmachende oder rettende Kritik“, s. 196.

204 Zvl. viz BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, sv. 1, s. 646 n.

205 ADORNO, *Versuch über Wagner*, s. 90.

206 ADORNO, *Estetická teorie*, s. 139 (překlad upraven).

jak se nepřímou vyrovnat s historickými avantgardními hnutími a zvláště s Duchampem.

Co by se zprvu mohlo jevit jako prostý rozpor (pozitivní a negativní hodnocení úpadku aury u Benjaminina, kritika zdání coby fantasmagorie a jeho záchrana jakožto konstitutivní složky umění u Adorna), získává na významu, když tu rozeznáme momenty myšlenkového dialektického pohybu, vyvolaného historickým stavem vývoje umění, anebo přesněji řečeno: jeho avantgardní sebereflexí. Pisoár coby sériově vyrobený objekt neguje kategorii zdání. Jeho čistá věcnost se ohrazuje proti jakékoli transcendentci – dokonce ani nepřipouští myšlenku na smysluplný odkaz. Přístupovat k němu v prostředí aury se zdá vyloučeno. Avšak readymade není pouhá věc: vystupuje s nárokem na dílo – přestože nechce být dílem uměleckým. Vznáší otázku, zda může existovat umělecké dílo bez aury, a recipient na něm zakouší, že nikoli. Nakolik je readymade předváděn na výstavách a v muzeích a nakolik je zaznamenán v dějinách umění jakožto událost, přiděluje se mu tím ona aura, kterou měl negovat. Tím ale nedochází pouze k integraci díla popírajícího auru do instituce umění; proměňuje se i sama aura. Již není, čím se zdála být, tedy kvalitou uměleckých výtvorů; spíše je odhalena jako způsob zacházení s takovými výtvoru. Estetické kategorie, jež prošly vlastní negací, se dávají poznat jako kategorie mající svůj základ jedině v oné praxi, kterou popisují – a to znamená, že jsou bez základu. Avantgarda estetické kategorie nezničila, zbavila je však jejich metafyzického nároku. V pohybu negace dospívá estetická zkušenost k sobě samé.

IX. Osvobození a odmítnutí. Miró a surrealismus

1. Nepohodlné otázky

Historické avantgardy vznesly požadavek vtáhnout umění zpět do životní praxe – s nadějí, že tak budou moci radikálně proměnit lidský život. Dnes prožíváme falešnou realizaci tohoto programu: univerzální estetizaci všedního dne. Falešná je v neposlední řadě proto, že estetizace jen předstírá nárůst svobody, ve skutečnosti ale posiluje všeobecnou závislost na zboží a konzumní sféře. V porovnání s tím, co se takto lidem děje (i když to třeba sami nedokážou poměřit), se může následující důsledek estetizace každodennosti jevit skoro neškodně – ale to je omyl. Na mysli tu mám ztížení estetické zkušenosti hodné toho jména. Jakmile je omezena odlišnost vůči všední skutečnosti a veškerý společenský život se estetizuje, stává se stále těžším či přímo nemožným dosáhnout estetické zkušenosti, a to i přesto, že se produkuje a recipuje stále více uměleckých děl. Znovu bychom tedy měli co činit s koncem umění: znovu, jelikož o konci umění hovořil již Hegel v *Estetice*. Mínil tím vymizení vztahu uměleckých děl k pravdě. V moderní éře nacházel schopnost k pravdě jedině ve filosofii, nikoli v umění; tomu je určeno přetrvat jakožto říší forem, tedy subjektivity umělce. Dnešní estetizace všedního dne však podle všeho zbořila možnost subjektivně kladené formy, jež by byla současně zakoušena jako nutná. Konec umění proběhl jako zevšednění estetična, které tak přišlo o svou odlišnost.²⁰⁷

207 Když se mluví o subjektivně kladené formě, která je i přesto zakoušena jako nutná, zdůrazňuje se tím aporetický moment pojmu formy, jak je platný od nástupu autonomie umění, tedy řekněme od Kanta. Od umělce se tak požaduje něco zkrátka nemožného: má vytvo-

Co má celá tato spekulace společného s Miróem a s avantgardami první poloviny století? Podle mého mínění nás může zavést přímo do centra takového zacházení s Miróovým dílem, jehož účelem není apologie. Postupy odhalené historickými avantgardami (futurismem, dadaismem, surrealismem) převzala a dále rozvinula reklama a design – to platí o dadaistické montáži stejně jako o surrealistické hře se slovy. Působení, o něž usilovali avantgardisté, se takto vytrácí. Kdo zná montáže z titulních stránek časopisů, nezažívá již žádný šok. I Miróův svět šifer pro nás pozbyl své cizosti, a díky tomu se hodí na firemní a výrobní značky. Když letecká společnost hledá logo v Miróově univerzu, je tím toto univerzum dotčeno. Diference mezi uměleckým dílem a všední skutečností se nivelizuje – a protestovat proti tomu je marné: skutečnost se nakonec vždy prokáže jako silnější než kontrastní svět umění.

Musíme nechat zaznít otázku, zda Miróovo dílo v současnosti nepředstavuje již jen rezervoár formulí a zkratk pro vynalézavé designéry. Estetizaci naší každodennosti samozřejmě nemůžeme přičítat avantgardistům, přesto ale falešné překonání umění vrhá na avantgardní utopický projekt ironické světlo – jen zarytý tvrdohlavec by to mohl nevidět. I přes nutnost rozlišení mezi surrealistickým projektem a dnes pozorovatelnou estetizací všedního dne nelze přehlížet, že celek společnosti přejal surrealistické praktiky. Copak ale v Miróově díle a v surrealistické teorii nejsou proti plynu-lemu záboru ze strany společenského celku žádné zábrany? Domnívám se, že jsou, a že schopnost rezistence, kterou Miróovo dílo vykazuje, pramení z jistého surrealistického impulsu. K pochopení této souvislosti ovšem bude nutno nově interpretovat jak surrealismus, tak i to, co jsme si navykli nazývat „vliv surrealismu na Miróa“.

2. Osvobození a odmítnutí

Počínaje Baudelairem je estetická moderna určována dvěma navzájem protichůdnými impulsy, totiž touhou osvobodit se od předem daných formálních schémat a stejně tak naléhavým hledáním nové závaznosti. Tyto protichůdné podněty bychom neměli redukovat na snahu o formální inovaci – pak by nám unikl aporetický rys umělecké tvorby v moderní éře. Moderní umělec

řít subjektivní věc, která ale současně vykazuje nutnost, již divák dokáže nahlédnout. Je důležité si ujasnit, že tento pojem formy, jak jej běžně známe, je historicky podmíněný. Například v epoše francouzského absolutismu označuje forma něco naprosto jiného, totiž naplnění platných pravidel. Producent i recipient vědí, čeho se mají držet. To se mění s přechodem k moderně, která na formu naloží břímě smíru mezi subjektivním kladením a objektivní platností.

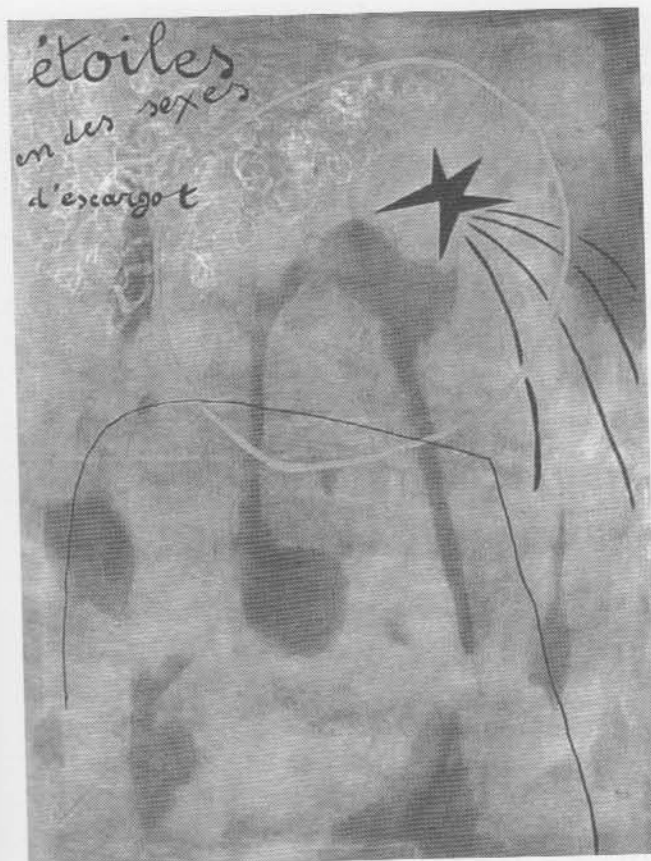
nestojí pouze před úkolem dále rozvinout estetický materiál, jež nachází před sebou, ale stojí současně i před mnohem obtížnějším zadáním: stvořit nutné dílo, dílo, jež má ve svém způsobu bytí vykazovat bezprostřední evidenci. Před tímto úkolem, u něhož se úspěch nedá prověřovat zobecnitelnými kritérii, prožívá umělec své vlastní schopnosti jako selhání: formativní dovednost, kterou si osvojil, mu totiž nemůže zaručit nutnostní ráz díla.

Nárok, že moderní forma v sobě musí spojovat protiklady, aniž by je smířila, vyjádřil Baudelaire v předmluvě k *Malým básním v próze*, kde píše, že báseň v próze má být poetická, aniž by přitom přebírala znaky tradované poezie, tedy rytmus a rým, a její řeč má být plynulá a přerývaná současně, aby tak odpovídala jak snu básníka, tak trhavému vědomí obyvatele velkoměsta: „Kdo z nás ve dnech své ctižádosti nesnil o zázraku poetické hudební prózy bez rytmu a rýmu, dosti pružné a dosti rytmované, aby se přizpůsobila lyrickému pohnutí duše, vlnění snů, záchvěvům svědomí?“²⁰⁸ Přivést na svět takoveto dílo umělci neumožní žádná pravidla a žádné umělecké grify. Musel by to současně být produkt nejvyšší reflexe i absolutní spontaneity – čímž se přitom nemíní překlopení jednoho ve druhé, nýbrž obojí současně. Pokud neexistuje žádná cesta, jež by vedla k nutnému dílu, umělci nezbyvá než soustředit se na řemeslnou práci a učit se z daných vzorů. Je tu ale paradox: čím jsou jeho dovednosti vyšší, tím má k cíli dále. Po čase maluje už pouze proto, že s tím kdysi začal, z rutiny, a netuší, že se v jeho výtvorech připravuje cosi jiného, cosi, co na jeho obrazech není vidět. Ze zoufalství, do něhož se svou činností uvrhává, se může vyprostit jedině tehdy, pokud je přijme za to jediné, čeho se může držet. Kolem této aporie moderního umělce neustále krouží kritické stati a texty k teorii literatury Maurice Blanchota.

I mladý Miró možná učinil tu zkušenost, že mu všechna jeho malířská dovednost neskýtá schopnost namalovat nutný obraz. Pohyb jeho hledání ubíhá přes výpůjčky od van Gogha (*Prades, ulice*) a Cézanna (*Sedící akt s květinou*), od Gaudího i ze syntetického kubismu (*Kůň, dýmka a červený květ*), a provizorního závěru dosahuje v hyperrealismu *Obilných klasů*. Malířská dovednost, o níž tyto obrazy svědčí, v sobě mohla pro umělce obnášet cosi neuspokojivého, jelikož si uvědomoval, že by každý obraz mohl zkoncipovat i jinak.

S odvratem od realistického zpodobnění a s vypracováním univerza šifer pak nachází Miró roku 1923 první řešení problému nutné formy. Krok, který je v odborné literatuře pojímán jako průlom k Miróovu autentickému dílu, možná představuje jen symptom umělcovy touhy ukončit pohyb svého hle-

208 „Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience?“ Charles BAUDELAIRE, *Malé básně v próze*, Praha: Garamond 2014, s. 6–7.



Obr. 14. Joan Miró, *Hvězdy s hlemýždími pohlavími* (*Étoiles en des sexes d'escargot*), 1925, 129,5 × 97 cm, Düsseldorf: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen

dání takřka za každou cenu; jinými slovy, je to symptom krize, nikoli jejího řešení. Neboť cena, kterou Miró za novou jistotou – nabytou v *Lovci* – platí, je vskutku vysoká: obraz se promění ve znakové zpodobnění nepřítomné skutečnosti, kterou však lze jednoznačně vyluštit z daných znamení.²⁰⁹ Oba impulsy estetické moderny – tedy touha po osvobození i hledání nové závaznosti – se tu omezují způsobem, jehož výsledek je nakonec přece jen nsvobodný. Odvrat od realistického zpodobnění se tu totiž daří provést pouze prostřednictvím lexikonu šifer, který zakládá jasné korespondence mezi označujícím a označovaným. Zároveň ale Miró s rezignací na realistické zrcadlení objevuje odmítnutí jako samostatný tvůrčí princip – a ten má později razit některé jeho nejvýznamnější obrazy.

Fáze Miróova malířství, která začíná roku 1925, byla nepochybně právem odvozena od surrealistického vlivu. Na obrazech, jako jsou *Hvězdy s hlemýždími pohlavími* (*Étoiles en des sexes d'escargot*, obr. 14) a *Žrození světa*, se osvobozuje nikoli od cizích vzorů, ale od nsvobody vlastního jazyka

209 Viz interpretaci *Lovců* ve William RUBIN, *Miró in the Collection of the Museum of Modern Art*, New York: MoMA 1963, s. 20 nn.

šifer. Vzdává se tak jistoty, kterou si na šifrovaných obrazech vydobyl. Spřízněnost se surrealismem tu je zřejmá především na zrychlení procesu malby: jestliže na *Lovci* ještě pracoval osm měsíců, *Zrození světa* dokončí za dva až tři dny.²¹⁰ Blíží se tak metodě rychlého záznamu, jež je charakteristická pro automatické psaní a od níž si surrealisté slibují, že zmate autocenzuru, a osvobodí tak spontaneitu. Především ale na jeho obrazech nyní získá pozadí vlastní život, jenž sahá od barevného koagulátu až po nejjemnější odstínění. Tmavší skvrny získávají vzhled tajuplných figur, plovoucích v neurčitém prostoru (*Hvězdy s hlemýždími pohlavími*). Na tato pozadí, která by snadno mohla obstát sama o sobě, i když dobová umělecká kritika je vnímá jako skandálně nestrukturovaná, klade Miró se svrchovanou zdrženlivostí linie, šifry a grafismy. Tendence k neodlučnému sepětí, jež tak mezi oběma obrazovými plány vyvstává, bude od té chvíle určující pro výstavbu řady jeho obrazů.

Miróův poměr k surrealismu byl objasněn už mnohokrát, naposledy přesvědčivě a nuancovaně zásluhou Christophera Greena v katalogu miróovské retrospektivy, kterou roku 1993 uspořádala Fundació Joan Miró. Právem se přitom vyzdvihují dva momenty: surrealistické konotace Miróova výroku, že chce zavraždit malířství, a jeho využívání automatismu. Mezi Miróovým výrokem, že chce zavraždit malířství, a avantgardním útokem na instituci umění panuje nepochybná souvislost: v obou případech je cílem dosáhnout něčeho, co leží mimo umělecké dílo, mimo „plastickou věc“. Miró to nazývá „poezie“.²¹¹ Pokud jde o automatismus, je patrný především ve skicářích; bylo by ale nutno prozkoumat, co v každém konkrétním případě zůstalo z bezprostřednosti skici zachováno i na obraze.

Význam Miróova setkání se surrealismem však – přes veškerou relevanci tohoto aspektu – nelze spatřovat výlučně v osvobození, jež Miróovi umožnilo tvořit, aniž by byl omezován vlivem tematických předloh. Surrealistický impuls vykazuje u Miróa ještě jinou, ovšem skrytou dimenzi. Miró zaujímá a prosazuje postoj – postoj odmítnutí (*refus*) –, který lze označit jedinečně za morální a který, domnívám se, prostupuje ta nejvýznamnější díla jeho pozdního období.

Mluvit o surrealistické morálce bude napřed znít jako *contradictio in adiecto*: máločemu se surrealisté posmívali tak vytrvale jako právě morálce. Útočí ovšem pouze na morálku, kterou lze s jistým zjednodušením označit za měšťáckou a za kterou se skrývá sobecké jednání. To jim nebrání rozvrhnout vlastní morálku, která svou legitimitu nezakládá v nároku na obecnou platnost (jak to činí například Kantův kategorický imperativ), ale v neod-

²¹⁰ *Ibid.*, s. 32.

²¹¹ Julio OLLERO (ed.), *Joan Miró 1893–1993* (kat. výst.), Barcelona: Fundació Joan Miró 1993, s. 180.

volatelném rozhodnutí, jímž se jedinec vzepře proti životu, který pro něj přichystala společnost.

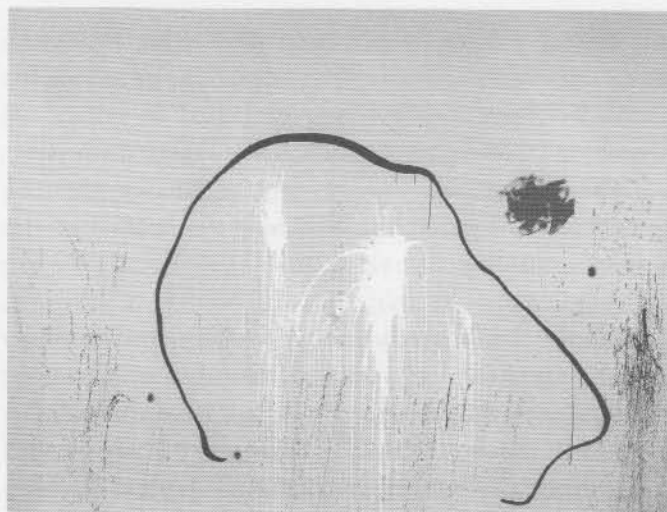
Absolutně neschopen srovnat se s údělem, který mi je schystán, zasažen v nejvyšším svědomí oním odepřením spravedlnosti, pro něž v mých očích není prvotní hřích žádnou omluvou, střežím se přizpůsobit svou existenci těm směšným podmínkám, jimž *zde dole* veškerá existence podléhá.²¹²

Věta napjatá komplexní syntaktickou strukturou (dvě participiální konstrukce a dvě vsuvky) v nejvyšší míře vyjadřuje postoj nekompromisního odmítnutí společnosti i křesťanského výkladu světa. Navíc – a to je rozhodující – z tohoto postoje činí apriorní moment jisté morálky, která již není vázána tradičním protikladem egoismu a altruismu. V totálním odepření nachází já jistotu sebe sama i své aktivity a také kritérium k posuzování druhých. Morální utrpení (*souffrance morale*), odpor pocitovaný nad nespravedlností světa, který nelze zmírnit ničím, ani vírou, nutí já k rozchodu se společností, ale současně je pramenem jeho sebeuvědomění a jistoty vyřčeného soudu.

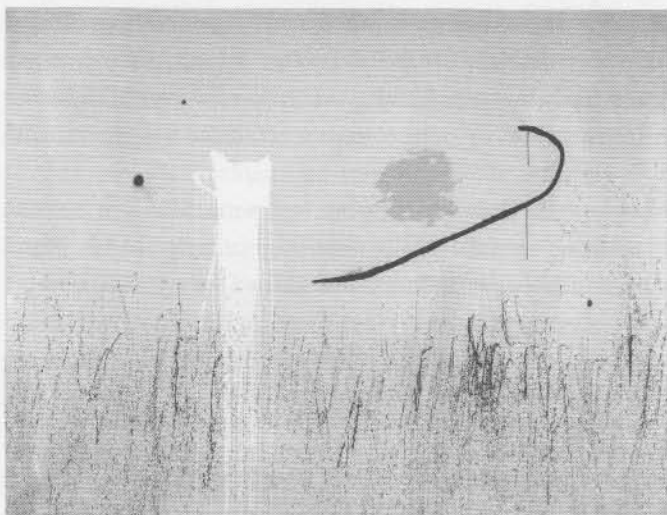
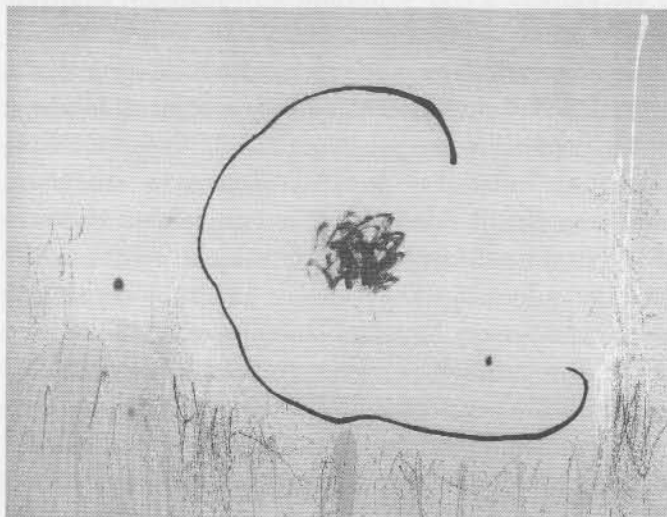
Když tu surrealismus představujeme jako hnutí usilující o rozvinutí nové morálky, může to zprvu vyvolat úžas: považuje se přece za jasně dané, že celou uměleckou modernu charakterizuje oddělení estetická od mravní i teoretické sféry, což má za důsledek, že na tvůrčí subjekt nelze vznášet žádné mravní nároky a že se tento subjekt nevymezuje jako subjekt morální. Musíme ale vzít v potaz, že avantgardní hnutí zpochybnila autonomní status umění v buržoazní společnosti, a odvolala tak ono odloučení estetická od mravní i teoretické sféry, jež došlo první závazné formulace v Kantově estetice. Jinými slovy, zpochybněním autonomního statusu umění se avantgardní hnutí znovu ocitají před problémem morálky. Atak na autonomii umění nutí umělce, kteří se vzbouřili proti instituci umění, definovat se nově – to jest nikoli na způsob tvůrčího génia. V surrealismu se to děje jednak vznesením nároku na prozkoumání neznámých oblastí lidského života, jednak vlastním sebeurčením jakožto morálního subjektu. Avantgardní morálka může být jedinec morálkou odmítnutí: tkví v ochotě zajít v estetické negaci danosti až do extrému.

Odmítnutí (*refus*) a odepření však nepředstavuje jen morální a priori surrealistickeho sebeporozumění, ale také určitý estetický princip. Miró, jehož osobní temperament pudí k přemíře a který má zálibu v hojnosti detailů

212 „Absolument incapable de prendre mon parti du sort qui m'est fait, atteint dans ma conscience la plus haute par le déni de justice que n'excuse aucunement, à mes yeux, le péché originel, je me garde d'adapter mon existence aux conditions dérisoires, *ici-bas*, de toute existence.“ André BRETON, „Confession dédaigneuse“ (1923), in: *Œuvres complètes*, ed. Marguerite Bonnet, sv. 1, Paříž: Gallimard 1988, s. 193.



Obr. 15 Joan MIRÓ, *Naděje odsouzenec na smrt I-III* (L'Espoir du condamné à mort I-III, 1974, 267,5 × 351,5 cm (3×), Barcelona: Fundació Joan Miró



(vzpomeňme třeba na *Venkovský dvůr*), si ve svých nejvýznamnějších pracích tento princip osvojil.²¹³ Již některé obrazy z období „snové malby“ (*peinture de rêve*) za svou intenzitu vděčí nejenom oproštěnosti od příliš přímočaré znakovosti, ale také a především střídmosti, s níž zde Miró aplikuje svůj lexikon šifer. Když ale hovořím o odmítnutí u Miróa, tanou mi na mysli především velké modré studie z roku 1961 a triptych *Naděje odsouzenec na smrt* (*L'espoir du condamné à mort*, obr. 15). Ona krajní rezervovanost v užití uměleckých prostředků, ke které zde Miró dospívá, je výsledkem úsilí, které musíme v poslední instanci chápat jako úsilí mravní. U modrých studií z roku 1961 máme Miróovo osobní svědectví, jak výjimečnou koncentraci si od něj tyto obrazy vyžádaly: „Trvaly mi dlouho. Ne malování, ale rozjímání. Stálo mě ohromné úsilí, nesmírné vnitřní napětí, dosáhnout té střídmosti, kterou jsem si přál.“²¹⁴ U zmíněného triptychu byla tato koncentrace snad ještě větší. V důsledku zaujetí zdráhavého postoje vůči bohatství vlastní invence a obrácení oné negativity, kterou surrealisté namířili proti světu, proti vlastní dovednosti se mu tu zdařilo cosi, co pro jeho šifrované malířství zůstalo nedosažitelné: spojení šifry s výrazem, čistého malířství s nalezením sémanticky obsažné formy.

Sled trojice obrazů v triptychu *Naděje odsouzenec na smrt* je čitelný: název díla nás nutí obsadit střídmé náznaky tvaru a barvy sémantickými hodnotami. Přesto však zde nalezené formy nejsou replikovatelnými šiframi – jsou to jedinečné výrazové tvary. Naproti tomu napětí mezi jemnými světlými a tmavými tahy štětcem, jež jsou určující pro spodní polovinu obrazu, razantně vystupující naddimenzovanou siluetou hlavy, z níž se na druhém obrazu stává otevřený ovál a na třetí linii tvaru lyže, a modrou či žlutou barevnou skvrnou, toto napětí představuje v první řadě čisté malířství (i černý tvar tu je namalován). Zvláště patrné to je, když se na třetí obraz podíváme odděleně od druhých dvou. Když ale obraz navrátíme do triadického sledu a připomeneme si název díla, stane se to, co jsme právě prožili jen jako čisté malířské napětí, čímsi pochopitelným. Vidíme nyní, že smrt sice může zahladit lidské já, avšak naději ne.

Bylo právem upozorněno na to, že pozadí mnoha Miróových prací z dvacátých let anticipují malířství informelu. Přesto se ale Miró nikdy nestal nepředmětným malířem. Právě proto ale jeho tvorba obsahuje podněty k dalšímu rozvíjení moderny směrem ke znovuzískání sémantické dimenze. Touto formulací chceme postihnout problém, který informel odkázal

213 O askesi u Miróa poprvé mluvil roku 1929 Michel Leiris. Uvedl ji přitom do souvislosti s dálnovýchodní meditací, u níž je cílem soustředěným myšlením vytvořit prázdno. Viz OLLERO, *Joan Miró*, s. 76.

214 „It took me a long time to do them. Not to paint them but to meditate. It cost me an enormous effort, a very great inner tension, to attain the sparseness I wanted.“ OLLERO, *Joan Miró*, s. 435.

následnému malířství. Jistě by bylo omylem a bludem nabízet současnému malířství *Naději odsouzenec na smrt* jako jakýsi výsadní vzor. Miró však tímto dílem nepochybně dokázal, že jsou-li malířské hodnoty (*valeurs*) informelu obsazeny hodnotami sémantickými, neztrácejí tím na síle: naopak získávají. Jinak řečeno, oproti obecně rozhlášovanému mínění je stále ještě možné *malovat*.

Vraťme se k naší výchozí otázce, zda mohou avantgardní hnutí obecně a Miróovo dílo zvláště vznést proti falešnému překonání umění v každodenním životě nějaký odpor, a pokud ano, tedy jaký. Při hledání odpovědi jsme navrhli jistý výklad surrealismu, jenž za jeho zcela původní podnět považuje odpírající odmítnutí. Nato jsme sledovali stopy tohoto postoje v Miróově díle. – Když hovoříme o konci umění vlivem totální estetizace všedního dne, neznamená to jen tolik, že mizí určitá společenská instituce, ale také, že subjekt jakožto jedinec již v buržoazní společnosti nemá žádnou perspektivu samostatného jednání, a to dokonce ani v říši krásného zdání a vznešeného zděšení. Pokud si já chce nějakou takovou perspektivu uchovat, a zakoušet tedy svou existenci jako smysluplnou, zbývá mu jako jediné východisko odmítnutí, jež se tak stává útočištěm emfatického pojetí subjektivity a principem uměleckého formování. Odtud je srozumitelné, proč odmítnutí (*refus*) – morální a priori Andrého Bretona – současně tvoří i základní princip estetiky Paula Valéryho, jehož lze přitom v mnoha ohledech považovat za Bretonova antipoda.²¹⁵ „Přísná práce se v literatuře manifestuje a svého působení dosahuje skrze akty odmítnutí“: tak zní jedna z jeho estetických zásad. Díky autorově výkonu odmítnutí (*refus*) se Miróovo dílo vzpírá nejenom integraci do estetické zbožní sféry, ale přispívá i k tomu, aby se před jednotlivým já nadále otevírala jistá – byť jakkoli úzká – perspektiva jednání. Odsouzenec k smrti sice zemře, ale jeho naděje žije.

215 Poté, co se Breton od Valéryho spektakulárním gestem odřkl (prodal dopisy, které od něj obdržel), poznamenává si Valéry v *Žápisnicích*: „Supermoderní liter[atúra] – A[ndré] B[reton] atd. Maximum snadnosti a maximum skandálu – vytvářet maximální skandál s maximální snadností. Surr[ealismus] – oslava odpadu.“ („Littér[atúre] modernissime – A[ndré] B[reton] etc. Maximum de facilité et maximum de scandale – produire le max[imum] de scandale par le maximum de facilité. Surr[éalisme] – Le salut par les déchets.“) VALÉRY, *Cahiers*, s. 1208.

X. Svět podobností. O písmu v díle Antonihho Tàpiese

1. Nová diskuse o moderně

Ještě v padesátých letech nacházelo moderní umění protivníky kalibru Georga Lukáče a Hanse Sedlmayra, kteří proti němu vytáhli do boje se zřetelně zformulovanou teorií a hlubokými kunsthistorickými znalostmi. Během následující éry došlo k širokému přijetí moderního umění; teprve v devadesátých letech lze znovu slyšet hlasy, jež jsou k moderně kritické. Ve Francii rozpoutal diskusi o hodnotě moderního umění ředitel Picassova muzea Jean Clair²¹⁶ a spor došel široké odezvy v médiích.²¹⁷ Ve Spolkové republice Německo je Eduard Beaucamp, výtvarný kritik listu *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, zastáncem názoru, že moderní umění se beznadějně vyčerpalo: „K zásadním přelomům, obrátům a vývojům již nedochází,“ namísto toho „jsme prožili třetí infúzi informelu, druhou infúzi pop-artu, přibližně pátou metamorfózu expresionismu a nepočítaně nových vydání dadaismu, konstruktivismu a konkrétního umění“. Vinu na tom – jak píše – nenesou jen samotní umělci, ale i výtvarní kritikové a ředitelé muzeí, kteří přestali stanovovat platná měřítka a namísto toho se změnil v „agency trhu a provozu“.

216 Jean CLAIR, „Odpovědnost umělce. Avantgardy mezi strachem a rozumem“ in: *Úvahy o stavu výtvarného umění. Odpovědnost umělce*, Brno: Barrister & Principal 2006, s. 117–206. Na pozici obhájce moderny se proti tomu staví Philippe DAGEN, *La Haine de l'art*, Paříž: Grasset 1997. Viz též Yves MICHAUD, *La Crise de l'art contemporain. Utopie, démocratie et comédie*, Paříž: PUF 1997.

217 Odmítnutí moderny zvláště energicky zformuloval Jean BAUDRILLARD v článku „Le Complot de l'art“ v listu *Libération* z 20. května 1996; zčásti je ale odvolal v rozhovoru pro deník *Le Monde* z 9.–10. června 1996.

Takto se podle Beaucampa vytvořil dogmatismus moderny, který je nutno rozbít, například bezpředsudečným pohledem na umění východního Německa (zde má Beaucamp na mysli především antimodernisty Tübkeho a Mattheuera).²¹⁸ Ať už si o Beaucampově pokusu prosazovat východoněmecké umění myslíme cokoli, je příliš laciné odepsat jeho „kazatelskou výzvu k pokání“ jako pouhou reprízu antimodernismu, vehementně zastávaného ještě v padesátých letech. Sotva lze popírat, že se právě v kontextu výtvarné kritiky vyvinul jakýsi modernistický konformismus. Například stále znovu opakovaná formulka, že moderní obrazy nechtějí nic zobrazovat, nýbrž že právě odepřením zrcadlicího zobrazení skutečnosti vyvolaly revoluci v diváckých návycích, se dávno zafixovala jako stereotyp, kterému už dnes žádný nový divácký prožitek neodpovídá. Přiznat to neznamená předat slovo diametrálnímu antimodernismu. Znamená to zaujmout stanovisko ke stárnutí moderny, jak to již v padesátých letech učinil Theodor W. Adorno ve vztahu k nové hudbě.²¹⁹

Přiznejme si to zcela bezohledně: velká část malířství padesátých let, v jehož prostředí ti starší z nás vyrůstali, dnes působí kuriózně vyčichle. Řada obrazů tehdy známých malířů na nás dnes působí čistě dekorativně; když se s nimi znovu setkáme, mimoděk si vybavíme textilní vzory. Co se vlastně stalo? Patos osvobození od předmětu si očividně dokázal svou přesvědčivou silou uchovat jen po tu dobu, kdy byl skutečně prožíván umělci a následován diváky. Výsledky tohoto procesu ale v mnoha případech nemají žádnou svébytnost. Dnes je nápadným rysem těchto prací jejich líbivost, jakási bojácná vyváženost. Schází jim napětí. Atak rozporů, jimiž je moderna rozervána, nedokážou skutečně snášet; mají po ruce pouhé řešení – z něhož ale za absence procesu, jenž k němu vedl, zůstane jen prázdná teze.

Tàpies se naznačeným rizikům informelu vyhnul využitím nuzných materiálů, uplatněním sémantické dimenze a odpudivou přísností svých obrazů. Stejně jako Dubuffetovy obrazy a práce z okruhu art brut, mohla i jeho díla zpočátku působit ošklivě. Bylo by ale pokrytecké uzavřít se myšlenkou, že dnes už takové nejsou. I Tàpiesovy práce pozbyly prvek šoku, tříšticí návyky našeho vnímání. Ve výztužemi posílené vnější stěně starého nákladního vagónu, na kterém lze tu a tam rozeznat nápisy a odřené místa, dnes dokážeme vidět „Tàpiese“. Stárnutí moderny postihlo i jeho dílo. S jakou rezistencí se proti tomu dokáže postavit?

218 Eduard BEAUCAMP, „Ausbruch aus der Fortschrittskarawane. Die moderne Kunst am Ende ihres Jahrhunderts. Eine kunstkritische Bußpredigt“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17. července 1993. Odpovědi Jeana-Christopha Ammanna, Wenera Schmalenbacha a Ludgera Gerdese vyšly 20. a 30. července a 18. srpna 1993; v jednotlivostech autora vyvraceli (především pokud jde o hodnocení východoněmeckého umění), tezi o krizi moderny ale v principu nezpochybnili.

219 K tomu viz kap. II, „Stárnutí moderny“.

2. Instituce umění

Jestliže se nejprve chci zastavit u Tàpiesových textů o umění, nečiním tak proto, abych v nich našel odpověď na vznesenou otázku. Čekat něco takového by bylo naivní, neboť nejpozději od Freuda víme, že já není pánem ve vlastním domě. I když to samozřejmě platí i pro umělce, dodnes je mezi kritiky a odborníky na výtvarné umění častým zvykem číst jejich texty tak, jako by představovaly nepřekročitelný horizont jakékoli možné interpretace. V roli interpreta vlastních děl není autor nutně nadřazen jinému interpretovi.

Pokud si ale od textů výtvarného umělce neslibujeme žádný jasný verdikt k jeho dílu, proč je potom číst? Odpověď: proto, abychom zjistili, jak se umělec staví k instituci umění, oné těžko uchopitelné, ale tím vlivnější spleti představ, způsobů chování a norem, jež jsou nutnou podmínkou pro existenci uměleckých děl. Umělecká díla nám totiž nejsou dána jako věci v každodenním světě; jsou nám dána jedině díky tomu, že se k nim jakožto recipienti vztahujeme určitým způsobem a že je umělec vytváří právě pro takovéto zacházení.

Tyto náznaky lze upřesnit s využitím Benjaminova pojmu aury, onoho „jednorázového projevu dálky, ať už je jakkoli blízko“²²⁰, které před pohledem diváka z díla vyzařuje: „Zakusit auru určitého zjevu znamená obdařit jej schopností tento pohled opětovat.“²²⁰ Aura, kterou dílu přisoudíme, protože ji na něm vnímáme, tedy ve skutečnosti vychází z recipienta. Spočívá v tom, že na určitý předmět (Benjamin píše: „na zjev“) pohlížíme tak, jako by to byla lidská bytost, která se na nás dívá.

Pro tradiční pojetí umění jsou Benjaminovy postřehy šokem hned ve dvojnásobném ohledu. Uměleckému dílu nenáleží žádná nadčasová podstata: život a význam získává z praxe, do které je zasazujeme. Je to však praxe, která protiče základnímu principu moderní společnosti, totiž oddělení subjektu a objektu, neboť s mrtvými věcmi zachází jako s lidskými bytostmi. Spřízněnost tohoto počínání s pre-animistickými praktikami je zjevná. V moderní společnosti v sobě má (produkce i recepce) umění vždy přidech archaična – a kdykoli se umění pokusilo zcela se od tohoto přidechu osvobodit, vždy na ně padlo riziko sterility.

Moderní umění se rozvíjí v napětí mezi aurou díla a zničením aury. Mezi oběma póly přitom probíhá dialektika, díky níž se aktivita směřující ke zničení aury ve svých rezultátech převrací v restituci aury. Pól auratického díla reprezentuje v kontextu moderny Mallarméova estetika. Mallarmé ví, že jednotlivé umělecké dílo za svůj účín nevděčí sobě samému, nýbrž naší víře v umění, kterou ale demaskuje jako lidské *positum*. Umění pro nás představuje absolutno, avšak takové, že o něm víme (či můžeme vědět), že je

220 BENJAMIN, „Umělecké dílo“, s. 303; *idem*, *Gesammelte Schriften*, sv. 1, s. 646 n.

v bytí klademe sami. Celé to je hra, avšak jedinečná: ta nejvyšší, jaké jsme po smrti Boha schopni. Hypostatizace auratického díla se v Mallarméově estetice spojuje s vědomím prekérnosti mystéria, které je vyprázdněné a žije výhradně z rituální činnosti svých vykonavatelů.

Opačný pól modernistické estetiky vyznačuje dadaistický atak proti umění, a to nikoli proti té či oné podobě umění, nýbrž proti umění jakožto instituci, jejíž fungování odhalil Mallarmé. Když Duchamp podepíše sériově vyrobený pisoár a odešle jej na výstavu, současně tak rozbíjí představu tvůrčího génia i auratického díla; a když surrealisté ve svém heroickém období zcela odmítnou vytvářet umění, chtějí přitom ony kreativní potenciály, které se odštěpily do sféry umění, vtáhnout zpět do života, a takto přivodit bezprostřední životní revoluci. Nelze si představit ostřejší kontrast než protiklad mezi Mallarméem, veleknězem mystéria krásy, a avantgardním ikonoklastou Duchampem. A přece je oba pojí skryté shody. Stvrzení i negace auratického díla k sobě navzájem poukazují. Mnohé svědčí pro názor, že zdařilost děl dvacátého století závisí na tom, do jaké míry dokážou nést naznačené napětí.

Tàpies se svou tvorbou začíná ve čtyřicátých letech, tedy v období, kdy je nutno avantgardní naděje na radikální reformu života (sdílené ve dvacátých letech surrealistickou skupinou kolem Andrého Bretona) považovat za ztroskotané. Přesto se objevují v Tàpiesových textech, a to ve zvláštní, naložené podobě. Knize *Praxe umění* přiřazuje Tàpies motto z jednoho raného dadaistického manifestu Tristana Tzary, hlásající, že umění vlastně není nic vážného (*car l'art n'est pas sérieux je vous assure*).²²¹ Zároveň pak v polemice s Herbertem Marcusem využívá avantgardní myšlenku překonání umění v životní praxi.²²² Na jednu stranu opakovaně vzývá avantgardistického „ducha revolty“ (*esprit de révolte*),²²³ na druhou stranu se hlásí k dálněvýchodní praxi vyhocené auratického zacházení s uměleckými díly.²²⁴ Na jednu stranu přirovnává počínání umělce ke konání kouzelníka uplatňujícího sérii triků,²²⁵ na druhou stranu se očividně kloní k sakralizaci umění.

Tyto rozpory není třeba chápat jako příznaky nekonzistentního myšlení. Jedná se o adekvátní výraz umělcovy snahy zorientovat se v situaci, která je objektivně rozporná či přímo aporetická. Naděje historických avantgard na radikální transformaci světa ztroskotaly a již je nelze obnovit. Pokud se ale vzbouřecké perspektivy vzdáme, hrozí, že dílo estétsky ochrne, stane se líbivým, a tudíž irrelevantním. Navázat na historické avantgardy je tedy nut-

221 Antoni TÀPIES, *La Pratique de l'art*, Paříž: Gallimard 1974.

222 *Ibid.*, s. 248–263.

223 *Ibid.*, s. 84 n., 205.

224 *Ibid.*, s. 269.

225 *Ibid.*, s. 268.

né a nemožné současně. Na takovou situaci pak neexistuje žádná jednoznačná odpověď – lze reagovat jedinečně fragmentárně. Význam Tàpiesových textů tkví v neposlední řadě v tom, že takovou fragmentární odpověď formulují. Jeho tvorba tak získává dimenzi, která informelu padesátých let do značné míry schází.

Stejně fragmentární je způsob, jak Tàpies pojednává o opačném pólu svých výkladů, totiž o pólu, na němž se nalézá auratické dílo a kvazisakrální zacházení s uměleckým objektem. Víra ve schopnost uměleckého díla zakládat smysl si je u Tàpiese vědoma své neukotvenosti (i když by Tàpies na toto vědomí často rád zapomněl). Obraz nazvaný *Sláma a dřevo* (*Paille et bois*) se skutečně skládá jen z kusu dřeva a snopu slámy. Kdo – podotýká Tàpies – toto složení konstatuje, nemýlí se, nicméně uniká mu, oč zde jde: o produkci smyslu odhalováním vztahů. „Celá podívaná vskutku není ničím, kdybychom v ní nechtěli a neuměli vidět víc, než se k vidění dává.“²²⁶

Můžeme nyní podat první odpověď na výše nadhozené otázky. Pokud se má Tàpiesovo dílo čím vzeprít procesu stárnutí moderny, pak za tuto rezistenci nejspíš mimo jiné vděčí faktu, že estetickou problematiku moderny pojednává v celé její rozpornosti, a zajišťuje tak předpoklady k tomu, aby uniklo riziku redukce obrazu na formálně estetický moment. Zatímco v malířství informelu je avantgardní impuls k revoltě proti statu quo podle všeho zapomenut, Tàpiesovy úvahy jej udržují při životě; oproti raným surrealistům už ale samozřejmě nevychází z možnosti bezprostřední proměny žitého světa, nýbrž hledá možnosti, jak avantgardní impuls znovu vtáhnout do uměleckého díla. Je to paradoxní počínání: k nerozeznání se podobá pouhému návratu k auratickému dílu. Uspěť může jedinečně tehdy, pokud umělec nalezne materiál vhodný k tomu, aby se odeprění obrazu zrealizovalo přímo na obraze.

Je obecně známo, že zdi, jež uzavírají prostor obrazu, a nužné materiály, jichž Tàpies užívá přibližně od poloviny padesátých let, lze číst jako gesta odeprění obrazu. Když ale Tàpies činí své práce podobnými zdem (což neznamená, že by zobrazoval zdi), vstupuje tím – a to je rozhodující – do hry poukazů, kterou musíme dále sledovat. Zeď totiž není jen možným nosičem znaků (k čemuž ji Tàpies běžně využívá), ale je též sama znakem, a to mimořádně mnohoznačným. Při své pevnosti a neproniknutelnosti je současně ochranou i hrozbou. Může v sobě nést zašifrované poselství naděje, ale též se stát místem děsu. Je takřka zafixovaným časem, jakousi historiografií bez autora. Ač sama nežije, svědčí o životě, který se do ní zapsal. Tàpies toto významové bohatství zdi pojal do svých obrazů. Plochu rvou stopy odírání, vrypy, rány a nápisy, jež vytvářejí významový prostor, který ovšem ve většině prací zůstává blíže neurčen.

²²⁶ *Ibid.*, s. 278.

Jsmo skoro v pokušení postavit Tàpiese vedle jeho katalánského krajana Miróa. Znakovost Miróova díla je ovšem zcela jiného druhu. Jak známo, Miró si utvořil znakový lexikon, jehož jednotlivým složkám náleží pevný význam. Pouze v určitých obdobích tvorby se mu podařilo ze sevření vlastního systému uniknout. Naproti tomu Tàpiesovy znaky, jež se vynořují již v prvních obrazech zdí z poloviny padesátých let, jsou od samého začátku mnohoznačné. Kříž může poukazovat k utrpení Krista, ale též obecně k lidskému utrpení vůbec. Jen v mírně odlišné podobě se mění v X, znak vyškrtnutí. Po další proměně na sebe může vzít tvar znaménka plus – a to, nakloněno mírně doprava, se kryje s počátečním písmenem Tàpiesova podpisu. Kříž tu není abstraktním znakem s pevně daným významem, nýbrž – lze-li to tak říci – konkrétním znamením, u něhož každá jednotlivá plastická podoba razí vlastní význam, aniž by se přitom nechala jednoznačně vymezit.

To vše je běžně známo a odborná literatura k Tàpiesovi to mnohokrát popsala. Přesto v nás řeč obrácená k těmto záhadným obrazům a k fascinaci, která z nich pramení, probouzí jisté neuspokojení. Jako kdyby obrazy nechtěly vydat své tajemství, jako kdyby interpreta, který se nechce zastavit u popisu toho, co je vidět, odsuzovaly k alternativě: buď stále znovu zdůrazňovat jejich mnohoznačnost, anebo juxtapozici materiálů asociativně propůjčovat významy. Obě metody jsou rovnou měrou neuspokojivé. Chci se tu pokusit najít nový přístup. Vyjdu přitom z domněnky, že se záhada Tàpiesových obrazů otevře jen tehdy, pokud se nám zdaří rozluštit výrazovou hodnotu písemných značek.

3. Svět podobností: písmo

Nepovažuji za nutné, aby si umělec vždy uvědomoval vlastní motivy. Když dosadím určitý znak – X nebo kříž nebo spirálu –, pociťuji přitom jistou radost. Vidím, že znak tímto znamením získává určitou sílu. A nehledám vysvětlení, proč tomu tak je. Písmena ale dosazují se zcela odlišnými významy. A jakožto počátek, vymezení, T jakožto stylizaci ukřížovaného, iniciálu mého jména i setkání souřadnic atd.

– Antoni Tàpies²²⁷

227 Barbara CATOIR, *Gespräche mit Antoni Tàpies*, Mnichov: Prestel 1987, s. 75.

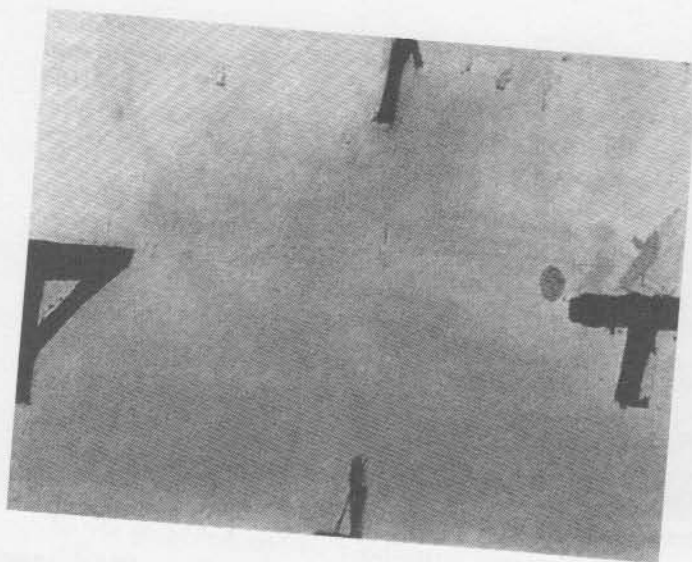


Obr. 16 Antoni TÀPIES, *El Montnegre*, 1982, 25 × 36 cm, Brémy: soukromá sbírka

Přede mnou leží Tàpiesova drobná kresba *El Montnegre* z roku 1982 (obr. 16). Zdvihl jsem sklo, abych mohl ten záhadný arch lépe číst. Ve spodní části se překrývají dvě oblakovité formace o odlišné intenzitě černě a i u ostatních okrajů obrazu lze rozeznat stopy tuše. Celý arch má tón světlé, ale matné šedi, která v sobě však nemá nic zasmušilého, protože se tmavé partie střídají se světlejšími. Při bližším pohledu divák zjistí, že arch je zvlněný a podle všeho byl v různé hustotě pokryt mourem. V prostřední části naznačují energické černé tahy křídou horizontálu, která pak ale – jak se zdá – přechází v písmena.

Tento arch je pro Tàpiese atypický tím, že obsahuje momenty přímého zobrazení. Horizontální černé tahy křídou lze nepochybně vnímat jako náznak horské krajiny a tento dojem se posiluje zvlněností papíru vprostřed obrazu. Ale na druhou stranu jsou tyto tahy křídou opravdu jen tahy, duchovní značky kladené s kolísajícím tlakem na papír. Přinejmenším křivky v pravém horním kvadrátu pak působí jako rukopisná písmena: *di* či *au*. Přes to se v lesklém grafitu pne obloukově sklenutý nápis, který se s jistotou námahou dá rozluštit: *montnegre*.

Autor zde – zdá se – tápavě hledá písmo, jež by nebylo arbitrárním znakem pevně daného významu, nýbrž podobně jako hieroglyfické písmo by napodobovalo své označované. Nápis není vyobrazením pohoří; vlastní podobou, příkrostí linií, sugeruje střídání vrcholů a údolí. Nejde přitom ale o reprodukci krajiny, nýbrž o sen o písmu, jež nesestává z arbitrárních znaků, ale ze znaků propojených vztahem podobnosti s tím, co označují. Takové písmo by proti světu nestálo jako fixní systém, s jehož pomocí lze svět ovládnout; naopak by bylo částí světa, v němž je vše navzájem propojeno vztahy podobnosti, a neexistuje tu již subjekt ani objekt, ale jen nekonečné kontinuum čitelných podob. Svět, v němž by byl člověk oproštěn od nutnosti klást se coby subjekt a podmaňovat si svět jakožto objekt.



Obr. 17 Antoni TÀPIES, *Bílá s černými znaky*, 1964, 193 × 260 cm, Kolín n. R.: Galerie ZWIRNER

Ve většině prací, kde užívá písmo, Tàpies na obraz neklade celá slova, ale jednotlivá písmena.²²⁸ Za příklad si vezměme *Bílou s černými znaky* z roku 1964 (obr. 17). Prázdnou bílou plochu velkého obrazu ovládá čtveřice černých písmen na okrajích: vlevo nakloněné A s kratším pravým ramenem, vpravo T s uřatou pravou částí břevna, nahoře zrcadlově převrácená jednička a dole znak, jenž je obrácenou zrcadlovou variací na A. Litery A a T jsou propojeny šrafovanou čarou a nalevo od silného černého T lze v oválu spatřit druhé menší T.

Tàpies očividně vychází z běžně známé abecedy. V počtu liter, jež na obrazech vystupují, se ale omezuje jen na několik málo znaků. Nejčastěji se objevuje A, T, X. Jelikož AT jsou jeho vlastní iniciály, označuje takto obraz jakožto vlastní vyjádření. Abstraktní písmena se mění v šifry vlastního já, a nastupují tak na místo autoportrétu, který vytvořil v mládí. (K sebereferencialitě jeho tvorby se ještě vrátíme.) Klíčové je, že se u něj na obrazech a kresbách písmena nikdy neobjevují v oné odtrženosti od expresivity, jež je vlastní tiskové sazbě, naopak jsou individualizována jakožto namalované znaky, často i dosazené do obrazu s gestickou intenzitou. Na obraze, kterým se nyní zabýváme, je nápadné narušení oné harmonie, v níž se nacházejí protilehlé strany tiskových liter A a T. Jelikož je navíc A nakloněno doleva, připomíná šibenici, a písmeno se tak znovu proměňuje v piktogram, v obrazový znak. Ve znacích zanesených na horním a dolním okraji lze pak snadno rozeznat formální variace písmena A: nahoře šibenicové A bez příčného břevna, dole totéž, převráceno

²²⁸ Výjimku tvoří především politické práce ze sedmdesátých let, tedy například *Katalánská duše* (*L'Esperit català*), kde jsou na obraz vyryty politické požadavky, a Tàpiesovy plakáty. K tomu viz Klaus DIRSCHERL, „Antoni Tàpies' Plakate. Ikonische Schrift und zeichenhaftes Bild“, in: *idem* (ed.), *Bild und Text im Dialog*, Pasov: Rothe 1993, s. 409–428.

²²⁹ Hledat „zna-
né knize *Un-
ký překlad B
und das Buch*

zrcadlov
procház
širokým
mění A
rameno
A → √. S
T s prod
Naráž
ceda slou
je podle v
ze znaků
stává znak
zující na j
Tàpies stav
gramu (T =
Při výk
Můžeme ob
ření úzkosti
přítom přís
nedostupná
zřejmostí Tà
T chápe jako

TÀPIES, *Bild*
1964, 193 × 260 cm,
Galerie Zwirner



Obr. 18 Antoni TÀPIES, *Čtyři červené otisky prstů*, 1973, 70 × 104 cm, Barcelona: soukromá sbírka

de celá slova,
znaky z roku
čtveřice čer-
ým ramenem,
evrácená jed-
Litery A a T
T lze v oválu

zrcadlově a laterálně, s tenčím břevnem. Také písmeno T – jak jsme viděli – prochází zmrzačením a současně variací. Není přitom nepodstatné, že velmi širokým psaním A, kdy se jeho vnitřní úhel blíží úhlu pravému, Tàpies často mění A a T ve variace *jediného* znaku: stačí, aby břevno v A přesunulo jedno rameno přes úhel, a získáme T nakloněné na jednu nebo na druhou stranu: A → √. Stejně blízko má T z Tàpiesovy signace k X, neboť napravo nakloněné T s prodlouženou vertikálou připomíná X či kříž: √ → X.

Narážíme tu na svrchovaně zvláštní fenomén. Zatímco hlásková abeceda slouží právě ke vzájemnému odlišení hlásek, Tàpiesovým snažením je podle všeho ne-li odstranění, tedy alespoň zastření této distinkce, když ze znaků vložených do obrazu činí variace jediného praznaku, který se tak stává znakem vůbec.²²⁹ Zatímco pak jednotlivá litera abecedy je znak odkazující na jiný znak, totiž na hlásku, a předpokládá tak dvojitou abstrakci, Tàpies staví písmeno znovu do blízkosti piktogramu (A = šibenice) či logogramu (T = Tàpies).

Při výkladu probíraného obrazu se před námi rýsují dvě možné cesty. Můžeme obraz číst jako autopořet, či přesněji řečeno jako nepřímé vyjádření úzkosti ze sebemrzačení a zároveň touhy po něm; v deformaci znaků se přitom příslušná výpověď vyjadřuje natolik zašifrovaně, že je podle všeho nedostupná vědomí samotného autora. Nápadné ovšem je, s jakou samozřejmostí Tàpies v pasáži, kterou citujeme jako motto k tomuto oddílu, znak T chápe jako stylizovanou podobu ukřižovaného a iniciálu vlastního jmé-

říklad *Katalánská*
a Tàpiesovy pla-
ische Schrift und
1993, s. 409–428.

229 Hledat „znak přede všemi znaky“ se vydali Yves BONNEFOY a Antoni TÀPIES ve společné knize *Un Fragment de statue dans l'herbe d'un enclos encore désert*, Paříž: F. B. 1984. Německý překlad Bonnefoyova textu vyšel v Harriett WATTS (ed.), *Antoni Tàpies. Die Bildzeichen und das Buch*, Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek 1988, s. 41 n.

na, čímž nepřímou doznává, že o sobě chová mučednické fantazie. Pro tento výklad svědčí i paralelní znak A = Antoni = šibenice. Zrcadlové převrácení šibenice A by pak bylo nutno chápat jako snahu já uniknout – prostřednictvím práce na formě – vlastnímu osudu i fixaci jménem a jeho tušeným významem. Umělecká tvorba jakožto kouzelnická praktika.

Aniž bychom museli načrtnutý výklad jakkoli zpochybnit, můžeme naše čtení tohoto obrazu a v širším smyslu i čtení Tàpiesova zacházení s písmem též pojmout jako pokus udržet při životě jiné porozumění písmu než to, které praktikujeme při psaní. Aby se ovšem tento aspekt stal patrným, musíme si připomenout ohromný kulturní význam hláskového písma pro západní kulturu.²³⁰

Teprve písmo dovoluje odloučit kulturu od momentální přítomnosti probíhajícího dění, od tady a teď. Orální kultury zpravidla minulost uzpůsobují potřebám přítomnosti; až písmo minulost fixuje, a utváří tak historickou minulost. Také budoucnost se až přičiněním písma mění v předmět plánovitěho zacházení. Rané skripturální kultury nejspíš převratný význam písma přinejmenším tušily, neboť jeho možností využívají jen zdráhavě. V nejstarších takových společnostech je písmo vyhrazeno elitě, která s jeho pomocí současně hájí své mocenské postavení. Tendence k magickému utajování a omezené distribuci knih lze mimo jiné pozorovat v Egyptě a Mezopotámii. V Indii je studium véd privilegiem bráhmánů. Ale ani Řekové, jejichž kultura je považována za první skripturální kulturu v plném smyslu slova, neboť až zde je většina svobodných občanů schopna číst a psát, písma nevyužívají k osamělé komunikaci mezi autorem a čtenářem. Magické zacházení s čísly a písmem v tradičních společnostech lze snad interpretovat jako snahu regulovat potenciál změny, jenž tkvěl v novém médiu.

Využíváním písma nikoli ke zprostředkování jednoznačného poselství, nýbrž proto, aby jejich autor v jednotlivých písmenech objevil cosi jako magickou sílu, se Tàpiesovy obrazy stavějí do konfrontace s modernou, která všude bez výjimky usiluje o racionální jednoznačnost pojmu. Návratem k takovému zacházení s písmem, které upomíná na magické praktiky, pak Tàpiesovy obrazy napomáhají k artikulaci oné obavy ze změn, která je v našich západních společnostech s jejich posedlostí inovacemi a pokrokem nepochybně skrytě přítomna, není ale přípustné ji vyjadřovat. Kvazimagická praxe jistě nedokáže ničím pohnout ve vnějším světě, má ale jistý vliv na naše strachy, které konejší tím, že je – byť jakkoli vágně – označí.²³¹

230 Při výkladu se opírám především o stať Jack GOODY – Ian WATT, „The Consequences of Literacy“, *Comparative Studies in Society and History*, roč. 5, 1963, č. 3, s. 304–345, a o úvod Heinze SCHLAFFERA ke sborníku Jack GOODY – Kathleen GOUGH – Ian WATT, *Entstehung und Folgen der Schrifkultur*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1986, s. 7–24.

231 Na několika místech rozhovorů s Barbarou Catoir jasně vychází najevo, že sám Tàpies měl prožitky intenzivní úzkosti. Dvakrát upomíná na duševní utrpení, kterým si prošel jako

praz
lidsk
my n
z up
které

4. Se

Když
leckou
nemín
nýbrž
pujme

Ma

obraz
ka, kte
není oc
ledajak
sám; je
jméno r
současr
modern

Uveden
přísně i
této kva
zde naše

Tàpi
dání, k
liši od s
Cuixarta
chozí pr
rový pra

osmná
Velmi i
vyjádře
zice), a
ale pro
Obyvat
tušit za

Návrat k obrázkovému a slovnímu písmu je dnes nemyslitelný; hledání praznaku, jenž by panoval nad světem i nad všemi duchy, kteří pronásledují lidské já, zůstane marné. Ve sféře umění ale dokážou přetrvat i staré formy mimetického počínání vůči světu. Jejich uhrančivost pramení očividně z upomínky na svět, který ještě nezná rozdělení na subjekt a objekt a ve kterém je vše spjato a oživeno vztahy podobnosti.

4. Sebevzdání a sebeafirmace: zdi

Když Tàpies v polovině padesátých let objevil v obrazech zdi vlastní uměleckou formu, možná si tím již zjednával výraz sen o velké analogii. Tím nemíním fakt, že se již na prvních materiálových obrazech objevují znaky, nýbrž to, že obrat k materialitě zdi souvisí s určitým výkladem písma. Postupujme zvolna.

Malíři informelu v polovině padesátých let obecně sdíleli zásadu, že obraz – či každopádně moderní obraz – není odrazem něčeho jiného. Otázka, která v tomto negativním určení zůstala stranou, zněla: Pokud obraz není odraz, co tedy je? Tàpiesova odpověď je známa: je to předmět. Ne však ledajaký předmět, nýbrž předmět, který mohl a musel vytvořit jedině on sám; je to zkratka – s využitím obvyklé metonymie, která klade umělcovo jméno naroveň s dílem – „Tàpies“. V čem ale tkví odlišnost tohoto díla od děl současníků a jeho nutnost jakožto výtvoru právě tohoto autora? O osudu moderního umělce rozhoduje to, zda najde odpověď na otázku nutné formy. Uvedená otázka umělce staví před takřka neřešitelnou aporii: má vytvořit přísně individuální formu, ve které se ale poznají jeho současníci. Řešení této kvadratury kruhu se může zdařit jedině tehdy, když k přesvědčení, že zde našel svou nutnou formu, současně dospěje i sám autor.

Tàpiesovy práce z rozmezí let 1945–1952 vykazují intenzivní pohyb hledání, které se ale jen několika málo záhy opuštěnými nahodilými nálezy liší od surrealistického kontextu malířských přátel Joana Ponçe a Modesta Cuixarta ze skupiny „Dau al set“. Takřka bez jakékoli návaznosti na předchozí práci pak roku 1954 syntetizoval Tàpies nový materiál, totiž mramorový prach s klišem, a dospěl k nové obrazové předmětnosti: zdi. K čemu

osmnáctiletý: „Bojím se všeho, co sám nedokážu ovládat.“ (CATOIR, *Gespräche*, s. 94.)
 Velmi zvláštním způsobem také vypovídá o trojdenním zatčení Francovou policií: z jeho vyjádření nevyplývá například hrdost na akt odporu (zúčastnil se zakázaného setkání opozice), ale pouze obavy z obrazu, jaký by si o něm mohli učinit druzí: „Byly to jen tři dny, ale pro mne to byla velmi nepříjemná zkušenost. Od té doby jsem neměl čistý rejstřík. Obyvatelstvo Barcelony muselo mít dojem, že jsem špatný chlap.“ (*Ibid.*, s. 115.) Nabízí se tušit za tímto krycím prožitkem jiné, více či méně nevědomé úzkostné prožitky.

zde došlo? – Formulace se opírá o jistou identifikaci s vlastním já. Zprvu přitom Tàpies zaujímá postoj, jenž byl určující již pro jeho surrealistickou fázi. Nyní se však svou podstatu již nepokouší postihnout v *mystických autoportrétech*, nýbrž soustředí se na to, co mu je nejvlastnější: na vlastní jméno. „Tàpies“ je v katalánštině jeden z výrazů pro „zed“. (Obraz signovaný jako) Tàpies je *tàpies*. Umělec objevuje ve vlastním jméně formuli svého díla. To však je možné jedině tehdy, pokud předem ustanovil podobnost mezi významem slova *tàpies* a vlastním já. I zde mu pak princip podobnosti umožňuje ne sice sloučit moderní, na subjekt a objekt rozpadlý svět v jediné surrealitě, nicméně obejmout jej pohledem tak, že se předměty stanou čitelnými jakožto znamení, a znaky na sobě ponесou formu vlastního významu.

Tàpiesova pracovní formule má pro jeho aktivitu dalekosáhlé důsledky. Za prvé mu umožňuje kvazimagickou identifikaci s tím, na čem právě pracuje. Tàpies si tak může dovolit něco, co moderna jednotlivci zakazuje, protože mu ukládá povinnost sebecobživy: totální a bezohlednou oddanost vlastního já práci a dílu. Tuto možnost má Tàpies proto, že „ví“, že předmět, na němž pracuje, není ničím od něj odlišným, není to objekt, proti kterému by stál jakožto subjekt, nýbrž je to jiná podoba jeho samého: je to zed' (*tàpies*). Jinými slovy, může se v díle zcela ztratit, neboť má jistotu, že mu výtvar bude podobný, že se v něm dokáže najít. Tento podvojný vztah k vlastní práci jakožto zvnějšnění i sebeafirmaci zakládá sílu a působivost díla, ale vytyčuje i jeho meze. Rozpory, jež je od počátku charakterizují, jsou – myslím si – obsaženy v samotné formuli, na které spočívá.

Objev zdi jakožto díla znamená přísně vzato tolik, že umění naší doby již je zde, obklopuje nás, pouze je potřeba učinit je viditelným. Grandiózní já moderního umělce, jež si hýčká představu sebe sama jakožto tvůrčího génia, musí přijmout pokoru, musí odstoupit, neboť nedokáže překonat dětské čmáranice křídou na zdi. Dokáže pouze shromažďovat stopy, nastavovat je pohledu, a takto je činit rozpoznatelnými. Toto je onen avantgardní základ, na kterém spočívá Tàpiesovo dílo: pravým místem umění nejsou muzea a výstavy, nýbrž každodennost. Umění je součástí života, neboť se nevyčerpává sledováním vnějších účelů sebezáchovy a prosazováním vlastního já. Právě ve světě, jenž z obchodního domu učinil blyštivou katedrálu konzumního vábení, se musí umělec chopit nutných materiálů (tér, lepenka, sláma, cár látky) a z jejich kompozice rozdmýchat jiskěrku naděje, že by vše mohlo být i jinak, než jako to v onom světě, který nazýváme světský, je. Toto je jedna stránka Tàpiesova díla. Autorské já se jakoby vymazává v gestu, jímž jednoduše ukazuje nutný materiál a jinak nic.²³² Ostatek je

232 „Namísto abych držel kázání o pokoře, raději často pokoru přímo zpodobním. Někdy může být i lepší předvést kopu nescetných o sobě stejných zrnek písku než doširoka řečnit o lidské solidaritě.“ Antoni TÀPIES, „Die Demut der Mittel“, in: *Retrospektive 1946–1973*.

ponechán na divákovi, na jeho schopnosti *vidět*, tj. pojmout tvary, barvy a matérie jako podnět k produkci smyslu, ne jen jako předměty a výrobní materiály.

Tàpiesovo dílo však od samého počátku vykazuje i jinou stránku, která se s předchozím aspektem sváří: stránku sebeafirmace v díle a skrze ně. Abychom se vyhnuli neporozumění, zdůrazněme, že tu nejde o osobní ješitnost. Jde o to, že v díle, jež tak bezohledně kritizuje moderní společnost, je přítomno základní gesto moderního subjektu. Výrazu dochází již záhy v mystických autoportrétech, poté v monumentalitě obrazů a nakonec zašifrovaně ve frekvenci výskytu písmen AT a jejich variant. Opakuji: nejde mi tu o moralizující kritiku způsobu, jak je probírané dílo vystaveno témuž vlivu, proti kterému protestuje, a nejde mi ani o vykázaní protikladu mezi Tàpiesem explikovanou nízkostí materiálu a monumentalitou jeho obrazů. Jde mi o nahlédnutí, že ve formuli, na níž je jeho dílo založeno, se obojí spojuje. „(Signovaný) Tàpies je *tàpies*“ znamená tolik co: každé moje dílo je zeď, je to něco mně cizího, v čem se ztrácím, ale zároveň to vždy znovu jsem i já sám. Sebevzdání a sebeafirmace tu spadají vjedno. Jinak řečeno, celek díla *jest* tímto rozparem jakožto překonaným, anebo ještě lépe: jakožto sebe-negujícím. Moralizující kritika se s tímto fenoménem mívá stejně zásadně jako každá apologie, neochotná vnímat onen rozpor, ke kterému se kritika naopak nechápavě upíná. Pravda díla – odvážíme-li se tohoto emfatického pojmu – tkví v prolnutí sebevzdání a sebeafirmace.

Mnohé hovoří pro to, že právě zde (a nikoli v nosurrealistické malbě před rokem 1953) musíme hledat skutečný surrealistický impuls v Tàpiesově díle. Když se podíváme na začátek Bretonovy *Nadji* z roku 1928, narážíme tu na zcela analogický fenomén.

Kdo jsem? Co kdybych se výjimečně odvolal na známé rčení: totiž proč by všechno nebylo v tom, s kým „se zjevují“? Musím přiznat, že mě toto slovo svádí z cesty, protože má tendenci vytvářet mezi určitými bytostmi a mnou nadmíru nevyhnutelné a mnohem podivnější a znepokojivější vztahy, než jsem si myslel. Říká mnohem víc, než říci chce, dává mi zaživa roli přízraku a jasně naráží na to, že abych byl tím, *kdo* jsem, musel bych přestat být.²³³

Bilder. Objekte und Zeichnungen (kat. výst.), Berlín: Nationalgalerie 1974, s. 22.

233 „QUI suis-je? Si par exception je m'en rapportais à un adage: en effet pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je „hante“? Je dois avouer que ce dernier mot m'égare, tendant à établir entre certains êtres et moi des rapports plus singuliers, moins évitables, plus troublants que je ne pensais. Il dit beaucoup plus qu'il ne veut dire, il me fait jouer de mon vivant le rôle d'un fantôme, évidemment il fait allusion à ce qu'il a fallu que je cessasse d'être, pour être qui je suis.“ André BRETON, *Nadja*, Praha: Dauphin 1996, s. 13 (překlad upraven).

S narážkou na známou prűpověď „Řekni mi, s kým se stýkáš, a já ti řeknu, kdo jsi“ (*Dis moi qui tu hantes et je te dirai qui tu es*), se Breton propűjčuje totálnímu znejistění já, které si musí přiznat, že naprosto a zcela nemá vládu nad svým bytím. (Francouzské sloveso *hanter* neznamená jen „stýkat se s někým“, ale také „strašit“. Hledané bytí vlastního já by tedy mělo podobu strašidla, ducha.) Breton to však činí vysoce komplexním jazykem s mistrovsky zvládnutou syntaxí, která je nepřehlédnutelným, byť nepřímým výrazem odhodlání zmocnit se vlastní identity. Prožitek četby tak je charakterizován vyhoceným rozparem. I v tomto textu spadá sebevzdání vjedno se sebeafirmací. Kontury identity se v surrealismu v žádném případě nerozplývají; surrealista spíše podniká pokus stát se pánem takřka i nad vlastním sebe-rozplynutím. Já se zmocňuje sebe samo tím, že má odvahu k sebevzdání. Odtud pramení onen svérázně sebejistý tón mnoha Bretonových vyjádření.

Dějiny moderní subjektivity nejsou dějinami úpadku. Je to historie, během níž se lidské já postupně učí přisvojit si díly sebe sama, které na dřívějším vývojovém stupni muselo v zájmu sebezáchovy odvrhnout. Samozřejmě je možné, že tento nový triumf já, které se dokáže vzdát samo sebe, aniž by se přitom ztratilo, a pro něž už pokora a moc nepředstavují protiklady, je pouze poslední podobou onoho fantasmatu, jež započalo s Descartovým *cogito*.

XI
po
Jos

1. Pos

Diskuse
ko ener
ním stim
obecně
najít zá
však neo
zapléta
jejíž kon
pouze u
I Rolan
1975 nap
zájmena
lii, úzko
rys získa
signifika
kají díla

- 234 Takto
kterou
otevřea
subjecti
235 K tom
BÜRG
Barthes

XI. Avantgardista po konci avantgard. Joseph Beuys

1. Postmoderna

Diskuse o postmodernismu, která se alespoň ve Spolkové republice Německo energicky vedla ještě před deseti lety, odezněla. Co bylo pro jedny slovním stimulantem a pro druhé korouhví, pod kterou se shromáždili, se dnes obecně akceptuje jako označení současné epochy, protože se nepodařilo najít žádný výstižnější pojem. Většina podaných definic postmoderny se však neosvědčila jako nosná. Slogan o konci velkých vyprávění se očividně zaplétá do rozporů, protože předpokládá právě onu znalost dějin filosofie, jejíž konec zvěstuje. Subjekt, prohlášený za mrtvý, se vrátil, a to zdaleka ne pouze u autorů, kteří se situovali coby protivníci postmoderního myšlení.²³⁴ I Roland Barthes, který v šedesátých letech vyhlásil „smrt autora“ a roku 1975 napsal vlastní životopis, v němž se pokusil oklestit referenční vazbu zájmena „já“, pocítil několik let nato potřebu promluvit o vlastní melancholii, úzkostech a lásce k matce.²³⁵ Stejně tak nelze žádný obhajitelný epochální rys získat odkazem na prázdné alegorizování u Calvina a na osamostatnění signifikantů v obrazech Cucchiho, Clementa a Palerma; zároveň totiž vznikají díla – *Estetika odporu* Petera Weisse, *Roční dny* Uwe Johnsona, *Žpůsoby*

234 Takto například Alain Renaut prosazuje „rekompozici subjektu“ (*récomposition du sujet*), kterou ale nechce chápat jako návrat k Descartově autotransparentnímu subjektu, ale jako otevřenost k jinému. Viz Alain RENAUT, *L'Ère de l'individu. Contribution à une histoire de la subjectivité*, Paříž: Gallimard 1989, s. 226.

235 K tomu viz kapitolu „Von der Schwierigkeit, Ich zu sagen: Roland Barthes“, in: Peter BÜRGER, *Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1998, s. 203–216.

smrti Ingeborg Bachmann –, pro něž je vztah k realitě, tedy spolu s referencí, podstatný. A konečně, pokud jde o radostný slogan „všechno je možné“ (*anything goes*), zní už delší dobu dutě: u produktivních umělců se přece dávno prosadilo pochopení, že současná koexistence nejrůznějších stavů materiálu uměleckou práci nijak neulehčuje, naopak ji činí obtížnější. Ó, to byly časy, kdy se ještě zdánlivě dalo vycházet z domněnky, že existuje cosi jako nejpokrokovější umělecký materiál. Retrospektivně lze ovšem v modernistické sebejistotě pokroku rozpoznat iluzi, byť možná nutnou, a hranice mezi moderní a postmoderní epochou se i v tomto směru zamlžuje. Zůstává pokus vyjít při charakteristice epochy z univerzální estetizace každodennosti, a počátek tohoto postmoderního fenoménu přitom najít v avantgardním požadavku překonání umění v životní praxi.²³⁶ Z tohoto úhlu pohledu se ovšem ona estetizace, která ponechává dané existenční struktury beze změny, ocitá naroveň s revoluční proměnou života, jak po ní dychtili avantgardisté, a stírá se tak hranice mezi překonáním a falešným překonáním umělecké autonomie – nehledě na to, že se po povrchním fenoménu, jako je estetizace každodennosti, možná chce příliš mnoho, pokud někdo s jeho pomocí zkouší uchopit naši epochu.

Přesto nelze popírat, že existuje cosi jako postmoderní vnímavost, pramenící z pochopení, že nejpozději od doby první světové války upadla moderna do hluboké krize.²³⁷ Proto ani v estetické sféře nemůže dojít k bezvýhradnému návratu k onomu pojetí moderny, jež rozpracoval Adorno. Není to možné, protože mezitím vyšlo najevo historické ukotvení jeho teorie. Tím nemíním pouze často kritizovanou zúženost jeho kánonu moderních děl ani s tím související teorém o nejpokročilejším materiálu. V první řadě mi jde o svérázně nalomený vztah, jaký má Adorno k impulsu avantgardních hnutí usilujících o revoluční proměnu všech životních svazků. Estetická teorie, kterou zformuloval po roce 1944 (tedy po dokončení *Dialektiky osvícenství*), je přísně vzato postavantgardní: ztroskotání historických avantgard klade jako východisko a zasazuje se o návrat k avantgardami zpochybněné autonomii umění. Zároveň ale stojí v polemické opozici vůči socialistickému realismu, jehož teoretickou koncepci rozvinul Lukács s využitím Hegelových

236 Viz Russell A. BERMAN, „Konsumgesellschaft. Das Erbe der Avantgarde und die falsche Aufhebung der ästhetischen Autonomie“, in: Christa BÜRGER – Peter BÜRGER (ed.), *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1987, s. 56–71, a Fredric JAMESON, „Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism“, *New Left Review*, 1984, č. 1/146, s. 53–92, přetištěno v *idem, Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press 1991, s. 1–54.

237 V knize Peter BÜRGER, *Ursprung des postmodernen Denkens*, Weilerswist: Velbrück 2000, jsem se pokusil předvést, že myšlení od Bataille po Lacana lze číst jako pokus konceptuálně uchopit krizi kategorií subjektu, práce a pokroku, na nichž moderna stojí, v distanci od Hegela a s přijetím surrealistických motivů.

238 „Une certaine durement ap
tion et les inte

239 BÜRGER, P

myšlenkových motivů a jenž se v socialistických zemích stal oficiální uměleckou doktrínou.

Adornova teorie je tedy historicky podmíněná ve dvojitým smyslu. Jednak svou frontální a mezitím zastaralou konfrontací se socialistickým realismem, která Adornovi bránila vnímat moderní aspekty realismu, totiž hlubší proniknutí ke skutečnosti a čerpání vodítek ze soudobé vědy. Za druhé příliš úzkým výkladem příčin ztroskotání avantgard. Adorno – zdá se mi – nepochopil, že avantgardy braly ztroskotání takřka jako součást vlastního projektu. Radikální nonkonformismus, na jaký vznášejí nárok surrealisté, má za svůj předpoklad zoufalství. Zoufalství je přímo heslem, s nímž se Pierre Naville obrací k přátelům: „Jisté bytostné zoufalství je sdíleno vážnými neznávanými duchy, tvrdě oddanými svému cíli.“²³⁸ Hnutí, která si volí pesimismus za základ, nenarážejí na ztroskotání jako na cosi vnějšího – naopak patří k podmínkám jejich aktivity. Radikální zoufalství jim zajišťuje imunitu před opakovaným prožitkem marnosti vlastního konání. Nereflektovaná řeč o ztroskotání avantgardních hnutí proto nezachází dost daleko.

Z těchto načrtnutých náznaků vyplývá následující:

1. Je nutné a možné narýsovat nový a rozšířený pojem moderny; o to jsme se s Christou Bürger pokusili v *Próze moderny*.²³⁹

2. Vůči problémovému komplexu, jenž je termínem „postmoderna“ vystižen jen nepřesně, lze zaujmout odlišný postoj než doposud, postoj oproštěný od decizionistického nutkání rozhodnout se pro postmodernu, či proti ní. Mnohé totiž hovoří pro názor, že před žádným takovým rozhodnutím nestojíme. Pod rubrikou „postmoderna“ se hovoří o jistých způsobech znejistění, nikoli o řešeních problému. Tato znejistění je nutno vnímat; nelze se ale rozhodovat pro ně ani proti nim.

3. Musíme být připraveni snášet ambivalence. Logika rozhodnosti podle všeho upadla do krize. Když ekologičtí politikové zjistí, že ochranu životního prostředí lze ve velkém provozovat jedině tehdy, pokud zároveň podporujeme průmysl vyrábějící zdroje pro ochranu životního prostředí, projevuje se v tom vědomí ambivalencí, jež se vymyká logice buď/anebo. Možná se ona moderna, která se v současnosti začíná stávat historickou, vyznačuje především nízkou tolerancí k ambivalencím. Naším úkolem by pak bylo naučit se unést rozpory a zacházet s nimi. V tom nám může Beuys nepochybně být učitelem.

²³⁸ „Une certaine désespérance fondamentale est le partage des esprits sérieux, non fatigués, durement appliqués à leur objet.“ Pierre NAVILLE, „Mieux et moins bien“, in: *La Révolution et les intellectuels* (1927), Paříž: Gallimard 1975, s. 105 a 111.

²³⁹ BÜRGER, *Prosa der Moderne*.

4. To má za následek, že už nemůžeme uvažovat v prostých dichotomiích, jako je například tato: Buď přijmeme autonomii umění, a pak je nutno každý pokus o překonání umění denuncovat jakožto falešné překonání, anebo sdělíme stanovisko avantgard, a pak je nutno počínat si důsledně a schvalovat i estetizaci všedního dne. Buď se držíme možnosti estetického hodnocení, a pak musíme pojem pokročilejšího materiálu hájit i proti historickým zjištěním, anebo se srovnáme s volnou disponibilitou materiálu, a vzdáme se tak jakékoli snahy o hodnocení estetických objektů.

Protiklady, které nás mají donutit k rozhodnutí, jsou zformulovány tak, že nám již nedovolují rozeznat ambivalence, jež ve věci vězí. Jelikož instituce umění zachraňuje kreativní potenciály výlučně za cenu jejich odtržení od života, směřuje tak k vlastnímu překonání – to věděl Schiller i Mallarmé. Postmoderna pak překonání umění uskutečňuje, avšak zvráceně: jakožto estetizaci všedního dne, která si od nás má vynutit přitakání statu quo. Dnes panující imperativ „užij si!“ (*enjoy!*) právě *nebyl* cílem avantgardistického impulsu – a toho se musíme držet, pokud má být umění něčím více než kompenzací.

S problémem, jenž leží v základu, se mýjí i druhá uvedená dichotomie. Touha po kritériích estetického hodnocení totiž pramení právě z pochopení volné disponibility uměleckého materiálu. Tato kritéria by se měla uchovávat v platnosti především díky nezávislosti na tržní hodnotě objektů. Stačí tento požadavek zformulovat – a hned vidíme, že nezapadá do našeho světa. Přesto není nesprávný.

5. Řeč o konci avantgard patří k vyjádřením toho druhu, kdy si dichotomický tlak na rozhodnutí vynutí jednoduchou odpověď. Pokud termín „avantgarda“ nechápeme jako synonymum modernity, nýbrž ve smyslu Bretonova požadavku *pratiquer la poésie*, a pokud vezmeme v potaz, co bylo řečeno výše ohledně základního pesimismu těchto hnutí, je pak patrné, že se řeč o konci avantgard s oním problémem, který domněle řeší, ve skutečnosti mýjí. Zoufalství se – stejně jako naděje – nelze zbavit rozhodnutím, mimo jiné už proto, že doširoka se rozlévající konzumentství vyžaduje přitakání všech.

Zde končím teoretický výklad a přecházím k analýze několika aspektů díla Josepha Beuyse jakožto zhmotnění faktu, že existuje avantgarda i po konci historických avantgard. Bylo by ovšem nepochopením považovat následující analýzu za pouhé představení teoretických problémů, které by bylo možno stejně tak dobře předvést na jiném autorovi. Beuys není žádnou ukázkou, právě to jej ale činí teoreticky relevantním. Zlom v podané argumentaci je přiznáním k heteronomii teorie: pokud teorie dokáže něco poznat, pak jediné na věcech.

240 Joseph

241 Joseph
Berlin,
dam (

242 Ibid.

2. Chodec pomezím

O Beuysově zařazení do tradice avantgardních hnutí může sotva kdo pochybovat. Sám tuto návaznost vyzdvihl v projevu k udělení Lehbruckovy ceny: jde mu o „jistou základní myšlenku k obnově společenského celku, která vede k sociální skulptuře“.²⁴⁰ Ujímá se utopického projektu historických avantgardních hnutí, jež jednou Breton shrnul formulkou, že je nutno nastolit „konečně obyvatelný svět“ (*un monde enfin habitable*). Zároveň ale ví, že avantgardní hnutí nebyla s to tento projekt uskutečnit a že jej neuskuteční ani on sám. Zůstává mu tedy – říká tamtéž – jen úkol „předat plamen dál“. O ztroskotání historických avantgardních hnutí jsem sám mluvil v *Teorii avantgardy*, a pokud projekt porovnáme s jeho bezprostředními realizacemi, je to výstižné konstatování. Sám tento verdikt ale setrvává v logice bud/anebo. Jakmile z této logiky vykročíme, stává se pochybným, zda projekt, jako je například surrealismus, který za svou utopickou sílu vděčí zoufalství, vůbec může ztroskotat. Možná ztroskotání představuje způsob, jak se avantgardista ujišťuje o utopičnosti svého projektu, který by byl – coby uskutečněný – vždy něčím jiným, než čím jest.

Dadaismus a raný surrealismus ještě vycházely z mínění, že stačí rozbit autonomní, od životní praxe odštěpenou instituci umění, a rozpoutá se tak fantazijní a kreativní potenciál, který v ní zůstával zakuklen. Proto ony útoky na instituci umění, jejichž ostrost není možné překonat. Po tom všem u Beuyse nenajdeme skoro ani stopy. I on se sice distancuje od pojmu umělce – „tím přece být vůbec nechci“²⁴¹ –, avšak tento distanciační pohyb v sobě již nemá polemické ostří dadaistických deklarácí. Zatímco berlínský dadaista Raoul Hausmann plivá na Goetha, Beuys se na něj může odvolat jakožto na autora, který měl pojem vědy odlišný od panující koncepce a provozoval vědu i umění z téhož ducha. Místo ataku na instituci umění nastupuje pohyb, který sice vede směrem od umění pryč, ale nikdy je zcela neopustí. „S uměním už opravdu nemám vůbec nic společného – a to je jediná možnost, jak pro umění moci něco udělat.“²⁴² Tato paradoxní formulace vystihuje stav, kdy je umělecký výkon závislý na autorově schopnosti překročit institucionální hranice umění. Od událostí, jež jsme si navykli nazývat „ztroskotání historických avantgardních hnutí“, se impuls k překonání proměnil: nyní ví o své závislosti na tom, proti čemu se obrací.

240 Joseph BEUYS, „Dank an Wilhelm Lehbruck“, *die tageszeitung*, 29. ledna 1986, s. 2.

241 Joseph Beuys. *Zeichnungen – Tekeningen – Drawings. Ausstellung und Katalog. Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz. Museum Boymans – van Beuningen Rotterdam* (kat. výst.), Mnichov: Prestel 1979, s. 31.

242 *Ibid.*

Beuysovi jde o vyvolání reálné změny v postojích a o zaujetí nového vztahu k vlastním smyslům a k materiím, s nimiž se smysly dostávají do styku, i k myšlení a k tomu, co se smyslové sféře vymyká. Jelikož se ale proměna vjemových a zrakových zvyklostí stala od éry estetismu pouhou rozžvaněnou floskulí, která již není kryta žádnou zkušeností, nemůže Beuys o svůj cíl usilovat v rámci instituce umění. Zároveň z ní ale nemůže vyjít, aniž by tak pouze zopakoval avantgardní atak na instituci. Stává se tak chodcem pomezím, který hranici překračuje oběma směry, a přitom ji zároveň posouvá. Když jistý partner v rozhovoru označí Beuysovy kresby zkusmo za „svého druhu výzkumy“, Beuys přisvědčí, okamžitě ale dodá: „Přesto jsem ale pojem umění neztratil ze zřetele. Chtěl jsem dosáhnout umění vůbec. Umění jsme ještě ani trochu nedosáhli.“²⁴³ Paradox, že umění ještě vůbec neexistuje (jeho slovy: „ještě totiž vůbec není“), dává smysl jedině tehdy, když do něj dosadíme jiný než tradovaný pojem umění – totiž (řeceno s Beuysem) pojem „totalizovaný“. „Veškeré lidské otázky mohou být jedině otázkami formování, a toto je totalizovaný pojem umění. Týká se principiální možnosti každého člověka být tvořivou bytostí a týká se otázek společenského celku.“²⁴⁴

Beuys si s pojmy počíná svérázně, způsobem, který lze označit za sémantický posun: používá sice tradiční termíny, avšak přesouvá jejich sémantické těžiště díky sblížení s jiným pojmem, který pak ale následně též vysune z centra. Pojem umění tak posouvá díky sblížení s pojmem vědy, ale ten následně také odlišuje od panujícího pojetí vědy, když jej definuje bez ohledu na metodičnost. Jindy zas pojem umění převede pod obecnější pojem formování, ve kterém se ale nemá rozplynout, neboť v korelaci k tomuto rozšíření Beuys přece jen trvá na specifičnosti uměleckého konání a hovoří o sociální skulptuře. Předhazovat Beuysovi logické nesoulady v jeho vyjádření nemá smysl. Spíše je musíme chápat jako zcela přesný výraz toho, že ve svém jednání vychází z nemožného místa. To se nenalézá ani na poli instituce umění, ani mimo ně. Nachází se na hranici, jejíž hraniční status ale zároveň Beuys neustále neguje.

3. Materiální alegorie

Beuys do výtvarného umění uvedl dva materiály: živočišný tuk a plst. Zdrojem jejich uplatnění je jistá traumatická zkušenost, avšak takto zaměřeným

²⁴³ *Ibid.*, s. 35.

²⁴⁴ Citováno v Susanne HÄNI – Harald SZEEMANN (ed.), *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800* (kat. výst.), Aarau – Frankfurt n. M.: Sauerländer 1983, s. 424.

245 TISDAL

246 „My initi
appealed
chologica
The discus
what lang
extreme p
with art.”

poukazem se jejich význam nevyčerpává. Roku 1943 se Beuys zřítíl v bojovém letounu na Krymu. Po několika dnech v bezvědomí ho ve sněhu objevili Tataři, pokryli jej vrstvou sádla a zavinuli do plsti, díky čemuž pomalu znovu nabyl potřebné tělesné teploty. Oba materiály pro něj zůstanou spjaty s prožitkem znovuzrození ze smrti podchlazením, znovuzrození díky produkci tepla u sádla a izolační schopnosti u plsti. V tomto smyslu jsou oba materiály součástí jisté individuální mytologie. Rozhodující však je, že se Beuys u tohoto momentu nezastaví, nýbrž v návaznosti na svou kvazimytickou zkušenost rozvine jistou teorii materiality. Plst v ní představuje izolaci a ochranný kryt, ale zároveň i materiál umožňující pronikání vnějších vlivů. Její šedá barva má u diváka vlivem jakéhosi efektu převrácení evokovat celé bohatství barevného spektra. Konečně pak akusticky tlumivý účín plsti reprezentuje mlčení.²⁴⁵ Látce se přisoudí významová dialektika (izolace od vnějšku a současně spojení s vnějškem; nebarevnost a barevné bohatství), která se pak aktualizuje v akcích.

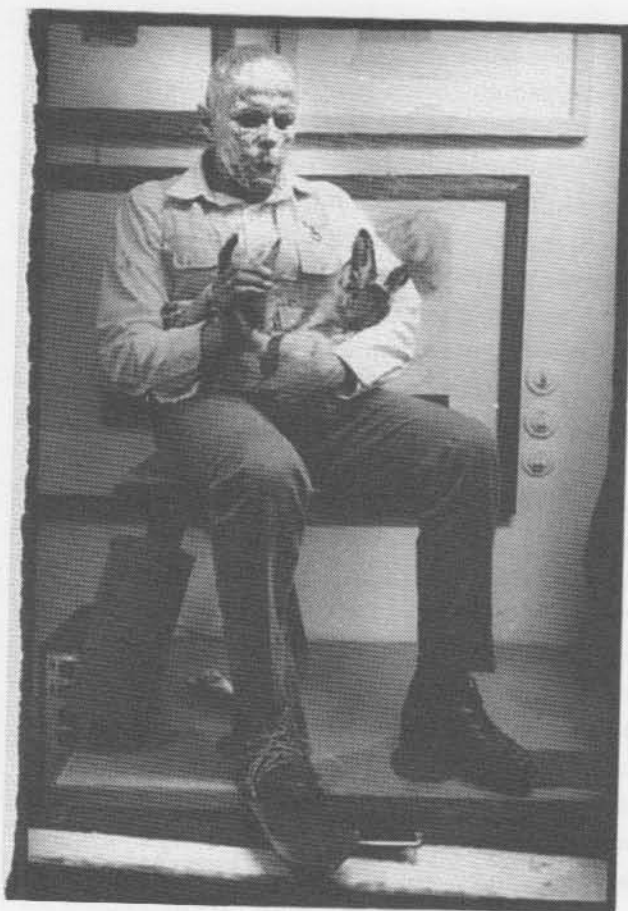
Na sádle Beuys se zajímala odlišnost agregátních stavů: v chladném stavu je víceméně pevné, působením tepla kapalné. Stává se tak privilegovaným demonstračním objektem Beuysovy teorie skulptury, ve které se rozlišuje mezi chaotickými (teplými) a uspořádanými (chladnými) stavy.

Když jsem začal používat sádlo, mým původním záměrem bylo podnitit diskusi. Flexibilita tohoto materiálu pro mne byla zvláště lákavá v tom, jak reaguje na změny teploty. Tato flexibilita má psychologické účinky: lidé instinktivně cítí její sepětí s vnitřními procesy a pocity. Chtěl jsem vyvolat diskusi o potenciálu skulptury a kultury, co znamenají, o co jde v jazyce, o co jde v lidském vyrábění a vytváření. Zaujal jsem tak ve skulptuře jistou extrémní pozici a chopil se materiálu, který je velice zásadní pro život a není spojován s uměním.²⁴⁶

Beuys si z materiálů vytváří svého druhu abecedu. Ta se ale neskládá z hlásek, ale z komplexních pojmů. Smyslově vnímané materialitě je přiřčen význam, který sice lze sledovat a uchopit, v žádném případě ale není nutným důsledkem smyslového dojmu. Práce typu *Tukový roh*, jež byla k vidění na výstavě v Guggenheimově muzeu, tak nesestává pouze ze smyslově vnímatelného objektu, tedy loje naneseného do rohu místnosti, ale zároveň

245 TISDALL, *Joseph Beuys*, s. 120.

246 „My initial intention in using fat was to stimulate discussion. The flexibility of the material appealed to me particularly in its reactions to temperature changes. This flexibility is psychologically effective – people instinctively feel it relates to inner processes and feelings. The discussion I wanted was about the potential of sculpture and culture, what they mean, what language is about, what human production and creativity are about. So I took an extreme position in sculpture, and a material that was very basic to life and not associated with art.“ *Ibid.*, s. 72.



Obr. 19 Joseph BEUYS, *Jak vysvětlíte obrazy mrtvému zajáci (How to explain pictures to a dead hare)*, 1965, foto: Ute Klophaus

i ze sebeinterpretace a z komentáře v katalogu, a konečně i z fotografického snímku, jenž podrobuje plastický objekt abstrakci dospívající skoro až k dvojrozměrnosti. Divák je současně čtenářem, požaduje se po něm, aby dokázal sledovat určitou přichystanou významovou strukturu, zde konkrétně protiklad mezi přísným pořádacím principem pravého úhlu v rohu zdi a polotekutým lojem, který předvádí proměnlivost „sociální plastiky“. Zároveň je ale divák vystaven dojmům zcela jiného druhu, skvrnám na zdi či žluklému, mírně odpudivému pachu roztékajícího se loje, který už dávno nemá trojúhelníkový tvar, zachycený na snímku v katalogu. Asociace vyvolané těmito dojmy poukazují odlišným směrem, než jaký ve stanovování smyslu předjímal Beuys. A něco podobného platí pro práce z plsti. Hromady sta čtvercových kusů plsti, překryté měděným plátem, jsou pro Beuyse znakem tepelné baterie: „Tyto hromady plsti [...] jsou agregáty a měděné plechy jsou vodiče.“²⁴⁷ Divák si ovšem tuto práci spíše asociativně spojí s neutěšeností obchodního skladiště, ve kterém je jedna věc stejná

247 „These felt piles [...] are aggregates, and the copper sheets are conductors.“ *Ibid.*, s. 162.

jako druhá. Alegorický význam, který Beuys materiálům přisoudil, je překryt jiným významem, vycházejícím z bezprostředního dojmu.

4. Návrat symbolické formy

Rozpětí, jež mezi oběma významovými rovinami může vyvstat, lze předvést na akci *Jak vysvětlíte obrazy mrtvému zajíci* (*How to explain pictures to a dead hare*, obr. 19). Beuys sedí na stoličce, která má jednu nohu ovinutou plstí, hlavu má politou medem, na pravou nohu si upevnil krátkou lyži (šlapadlo na led), levá noha stojí na stejně velkém šlapadle z plsti, na klíně drží mrtvého zajíce, pravou ruku má pozdviženou v učitelském gestu a na stěně lze rozeznat kresby. Takto je jedna fáze celé akce zachycena na snímku Ute Klophaus.²⁴⁸ Divák rychle pochopí polemický obsah scény: dokonce i mrtvé zvíře má pro umění víc porozumění než většina lidí (během akce jsou dveře galerie zavřené, Beuys lze vidět jedině oknem zvenčí). Scéna za svůj patos v neposlední řadě vděčí hlavě zalité medem, se kterou Beuys spojuje pevně vymezený alegorický význam. Hlava je orgánem myšlení, jenž ve své racionalitě ustrnul na způsob smrti. Když Beuys hlavu zalije živoucí medovou hmotou, sugeruje tím, že i myšlení může být živoucí, může se stát jiným myšlením.²⁴⁹ Scénická alegorie předvádí týž sémantický posun, na který jsme narazili v Beuysových vyjádřeních z rozhovorů. Tolik, pokud jde o zamýšlený význam. Divák ale na snímku vidí něco jiného: zdeformovanou hlavu, jakoby vlivem popálenin z války, jejíž nevidoucí strnulost stojí v kontrastu ke zvláštní živoucnosti ruky. Noha od stoličky ovinutá plstí, mlhavě rozeznatelné spínače elektrických zařízení a noha ovinutá dráty (?) vyvolávají asociace spoutání a mučidel. Emotivní účín obrazu na alegorickou intenci autora nijak nenavazuje, naopak se vůči ní staví napříč. Beuys nám něco říká, ale to, co říká, se nekryje s tím, co chtěl říct. Řečeno pojmoslovím idealistické estetiky: divák viděné uchopuje jako symbol, tedy jako bezprostřední jednotu smyslové konkréce a smyslu, nikoli jako alegorii, které lze určitý význam přidělit.

Co z této diskrepance mezi alegorickým sebevýkladem autora a symbolicky interpretovaným zrakovým prožitkem diváka plyne? Jistě by bylo falešné chtít jednou významovou rovinou trumfovat nad druhou. Autorem proponovanou alegorii nelze odepsat coby zanedbatelnou veličinu (*quantité négligeable*): náleží k dílu stejně tak, jako patří *subscriptio* k baroknímu emblému; a významovou produkci diváka, navazující na to, co lze vnímat smysly,

²⁴⁸ *Ibid.*, s. 102.

²⁴⁹ *Ibid.*, s. 105.

nemůžeme vydávat za pouhý subjektivní dodatek – vždyť by nejspíš našla širší intersubjektivní souhlas než význam stanovený autorem. Mezi oběma významovými rovinami tedy budeme přecházet sem tam. Tím je navozena vrcholně komplexní struktura. Pokud musíme alegorický sebevýklad autora považovat za součást Beuysových prací – a to považuji za nepochybné –, pak na nich lze přímo evidentně zakoušet, že subjektivně stanovovaný význam je neudržitelný. To neznamena, že jednoduše mizí: přetrvává jakožto vyslovený či zafixovaný v katalogu – avšak k předmětu se poutá jen volně. Zažíváme simultánní konstituci a rozpad alegorie. Reprodukujeme významy alegoricky stanovené autorem, okamžitě je ale necháváme padnout pod stůl, protože se s nimi to, co vidíme, nekryje. A čtení, jež jsem označil jako symbolické a jež celou scénu interpretuje jako vzpomínku na minulé děsy nebo anticipaci děsů budoucích, si také nedokáže podmanit divákovo vědomí plně, neboť divák ví o možnosti druhého, alegorického čtení.

Popsaný fenomén nesmíme zaměňovat s víceznačností uměleckých děl, neboť tam se jedná o různé významy sídlící na jedné a téže rovině, ale tak tomu v daném případě právě není: alegorická intence a symbolicky vyložený vjem se navzájem dotýkají pouze potud, že se navzájem vylučují. Symbolický prostor, v němž vnímaná forma není znakem pro něco jiného, nýbrž je s tímto jiným identická, se prosazuje v konfrontaci se znakovou racionalitou alegorična. Avšak alegorické přisouzení smyslu i symbolické vnímání jsou rovnou měrou neudržitelné, a divákovi nezbyvá než přecházet mezi vzájemně se vylučujícími možnostmi výkladu sem a tam. Kdo se tomuto kolísání propůjčí, učiní zkušenost, jak velice je možnost uměleckého prožitku v současnosti překerní; nemá totiž žádné místo, kde by mohl uplatnit společensky relevantní potenciál smyslu. To souvisí s tím, že v moderně s jejím závazkem k racionalitě zaujímá umění v poslední instanci exteritoriální postavení, jelikož spočívá na metafyzickém pojmu jednoty. Alegorie, která fixuje sféru smyslově daného a sféru významu jakožto samostatné termíny a snaží se nastolit mezi nimi jednoznačný vztah, je po stránce struktury modelem odpovídajícím principu racionality, neboť obojí závisí na odloučení subjektu a objektu. Naproti tomu symbol, v němž je smyslová danost neodlučně spjata s tím, co znamená, zůstává vázán na metafyzický pojem formy, jež je vytyčen po vzoru idealistického pojetí subjektu-objektu. Jestliže se nyní ukazuje, že se nejsme schopni vyhnout tomu, abychom Beuysovy alegorie zároveň vykládali jako symboly, pak se přinejmenším nabízí domněnka, že se naše estetická zkušenost pohybuje na půdorysu určitého metafyzického modelu. Tento základ vlastní estetické zkušenosti sice v kritické reflexi dokážeme odhalit, ale nejsme s to se z něj při zacházení s věcmi vymanit.

I když třeba symbol nebudeme definovat jako organickou totalitu, ale jako jednotu konkrétního smyslově daného znaku s jeho významem, nevy-

hn
ho
liza
proc
aleg
a nik
která
proti
abstra
která
kého k
Dů
rehabili
poklad
telná v
symbol
a činí t
zkušeno
případě
vání ře
v teologi
tu z poz
vidně sy
jiného, n
bezprostř
ambivalen
též advok
dem. Ovš
symbolem
podmínku
Obratn
ny. V popis
stylů. Oba
zásady any
riálu – jsou
vyřešen. Čir
teorie učí po
ci. Dokáže p
ovšem sama
vždy jí hrozí
alegorie v roz
symbolický –

hneme se nutnosti spatřovat v tom pozůstatek premoderního, metafyzického ho postoje. Význam, který se právě teď ukazuje vnímání, totiž není aktualizací sémantické diference anticipované v kódu; je to rezultat významové produkce bezprostředně vycházející z přirozených znaků. Naproti tomu alegorie, v níž jsou znaky a významy zprostředkovávány intencí alegorika, a nikdy tedy nespádají vjedno, podle všeho odpovídá moderní společnosti, která (jak známo) spočívá na principu rozštěpení. Takováto schematizace protikladu symbolické a alegorické formy by ovšem zůstala jata v mezích abstraktně klasifikačního myšlení a nepostihla by svébytný pohyb moderny, která si dokáže vlastní rozštěpení uvědomovat jedině na pozadí metafyzického konceptu jednoty.

Důvodem, proč v estetice moderny hrála tak důležitou roli Benjaminova rehabilitace pojmu alegorie, je to, že umožnila kritizovat metafyzické předpoklady idealistické estetiky, centrované kolem symbolu. Smyslově vnímatelná věc a duchovní význam (čili objekt a subjekt) v alegorii – na rozdíl od symbolu – nevystupují slity v jednotu, nýbrž jsou fixovány coby rozdílné, a činí tak z rozštěpení, jež ovládá naši existenci, také konstitutivní princip zkušenosti umění. Přehlédnuto však přitom bylo, že Benjamin v žádném případě nezavrhuje symbol jako takový, pouze napadá „podvodné využití vání řeči o symboličnu“, v němž je zahlazeno ono napětí protikladů, jež v teologickém symbolu houstne až k paradoxu. Když Benjamin ve fragmentu z pozůstalosti označuje alegorii za korektiv umění, považuje přitom očividně symbolickou formu za konstitutivní rys umění – což neznamená nic jiného, než že umění zůstává i v moderně vázáno na metafyzický princip bezprostřední jednoty. (Stejným směrem poukazuje Benjaminova svérázná ambivalence vůči fenoménu aury: podobně jako zachraňuje alegorii, činí se též advokátem pozitivního výkladu zmizení aury s jejím sakrálním původem. Ovšem stejně jako pak v protipohybu poměřuje alegorii teologickým symbolem a odsuzuje ji coby racionalistickou, rehabilituje i auru jakožto podmínku možnosti umění – a to i v moderně.)

Obraťme se odtud znovu k výše zformulovaným problémům postmoderny. V popisu nastalého stavu se většina kritiků shoduje: bábel citátů, změt stylů. Oba možné postoje k uvedenému nálezu – tedy radostný eklectismus zásady *anything goes* i decizionistické vyhlášení *jednoho* pokrokového materiálu – jsou stejnou měrou neuspokojivé. Tím ale není problém hodnocení vyřešen. Čím náš rozbor Beuysových prací přispívá k řešení? Za prvé se tu teorie učí pokoře. Teorie je heteronomní jak vůči produkci, tak vůči recepci. Dokáže pojmově uchopit, co je esteticky vzato faktem – a to není málo; ovšem sama o sobě nedokáže stanovovat měřítko. Pokud se o to pokusí, vždy jí hrozí, že se bude v konfrontaci s realitou blamovat. Uskutečňování alegorie v rozpadu stanoveného významu, kdy právě takto vydává význam symbolický – něco takového nelze předjímat teoretickou koncepcí. Ani *post*

festum však tuto strukturu nesmíme povýšit na měřítko současného umění. Beuys je jednotlivý případ. Nepochybně však je přípustné postavit jeho práce proti obrazům Neue Wilde. Vychází tak najevo problematičnost bezproblémového návratu k závěsnému obrazu, barevnosti a jistotě linií. V porovnání s nalomenou a nejistou linkou Beuysových kreseb, v nichž dovednost ustupuje natolik do pozadí, že výsledek působí jako zběžný zápisek, působí rozsáhlé oblasti tohoto malířství čistě vnějškově. Úspěch, o nějž usilují, není nepodobný úspěchu Hanse Makarta. V Berlíně se roku 1999 pod názvem *Sensation* konala výstava nového anglického umění ze Saatchiho sbírky, zahrnující například krávu rozřezanou na pláty a naloženou ve formaldehydu, různé srostlé figury dvojčat vprostřed bujné zeleně nebo zakrvavenou zvířecí lebku obklopenou živými i mrtvými mouchami. Očividně otupělým mentalitám se tak nabízí vzrušení z hnusu; s uměním to má pramálo společného, jedná se o čistě tržní fenomén. Finančně silný sběratel by mohl stejným způsobem sbírat i jiné objekty, například pomalované dřevěné kachničky, které se dříve používaly při lovu, a nyní se za ně v USA také utrží vysoké částky. Tyto poznámky mají ukázat jen tolik, že hodnocení jsou možná i bez pevné sítě teorie, která *ex officio* vyhláší, co je právě nejpokročilejším stavem uměleckého materiálu. Jen když si teorie osvojí pokoru a přízná si svou heteronomii, může praktikovat ono „vnoření do věci“, na něž vznášel nárok Adorno, ale ne vždy je sám uskutečňoval.

Ve slavné stati *Krise ducha (La Crise de l'esprit)* z roku 1919 líčí Valéry éru před první světovou válkou jako alexandrijský chaos stylů, aluzí a výpůjček:

V mnohých knihách tohoto období – a zdaleka ne těch nejprůměrnějších – bez obtíží najdeme vliv ruského baletu, něco z Pascalova pochmurného stylu, mnohé z nálady typické pro bratry Goncourty, něco z Nietzscheho, něco z Rimbauda, jisté vlivy vycházející z kontaktu s malíři a mnohdy i tón vědeckých výkladů; to celé obestřeno závanem čehosi britského, co se dá těžko přesně identifikovat!²⁵⁰

Takové líčení nás překvapuje: minimálně v oblasti výtvarných umění se nám desetiletí před vypuknutím první světové války jeví jako heroická epocha moderny. Fauvismus, kubismus, Blauer Reiter – všechny zásadní inovace v malířství dvacátého století vznikají v této době. Nic z toho ale nepronikne před zrak teoretika, který před povrchem roztříštěným na tisíc kousků působí jak oslepený. Když mohly myslitelé Valéryho vnímavosti a ostrovtipu uniknout tak zásadní fenomény jeho současnosti, pak nelze předem vyloučit možnost, že se nám může vést obdobně. Možná epochální umění naší doby – jsouce zaslepeni Saatchiho senzacemi a fantómem globálního umění – vůbec nevidíme.

250 VALÉRY, *Œuvres*, sv. 1, s. 992.

S ohledem na Beuyse lze též zbavit dramatickosti obavu, že by univerzální estetizace každodennosti mohla vést ke stavu, kdy už prostě pro umění vůbec nemáme zrak, a to proto zmizí. Beuys se nepochybně vydal napospas médiím: i člověk, jemuž bylo avantgardní umění zcela vzdáleno, znal muže v plstěném klobouku, a v nutném případě o něm mohl vyřknout svůj verdikt. Beuysovy práce ale zůstaly ezoterické, nepřístupné dokonce i těm, kdo se snažili přidržovat autorských sebekomentářů. Když se popularita do této míry zkříží s ezoterikou, lze přijmout domněnku, že si umění uchová schopnost provést onen pohyb odštěpení, díky němuž může vystupovat vůči každodennímu světu jako cosi jiného. Způsob, jak se Beuys ujímá avantgardistického projektu překonání umění, a zároveň tento projekt stále znovu eliminuje, přičemž působí na znejistěné hranici mezi uměním a neuměním – tento způsob ukazuje, že umělecká praxe předchází i oprávněným obavám teoretika. Zatímco my ještě úzkostlivě formulujeme otázku, odpověď již je dávno nalezena, jen ji nevidíme. K tomu, abychom ji mohli vidět se vši jasností, bylo zapotřebí Beuysovy smrti.

XII. Umění a filosofie ve znamení postmoderny

Když se při vzpouře mladé inteligence změní právo a pravda fantazie v požadavky politické akce, když se rozšíří surrealistické formy protestu a odpírání, může tento zdánlivě bezvýznamný vývoj vyznačit zásadní proměnu situace.

– Herbert Marcuse²⁵¹

Tyto řádky z Marcusova *Eseje o osvobození*, přejímajícího impulsy studentského hnutí z konce šedesátých let, dnes mají nostalgickou příchuť. Když Marcuse píše, že umění „by se stalo produktivní silou materiální i kulturní metamorfózy“, když zvěstuje „konec oddělení estetična od skutečnosti, ale právě tak i konec komerčního sloučení obchodu a krásy, vykořisťování a potěšení“, ²⁵² navazuje tím na utopické naděje surrealistů. V kontextu studentského hnutí, chápaného jako „čas nynějška“ v onom emfatickém smyslu, který danému pojmu vtiskl Benjamin, se mu podařilo aktualizovat politickou dimenzi historických avantgardních hnutí. V květnu 1968 se zdá, že se surrealistické naděje naplňují – ovšem jen zdá. Již roku 1972 v knize *Kontrarevoluce a revolta* bere Marcuse své přehnaně povznesené stanovisko zpět, kritizuje „desublimaci kultury“ jakožto „zničení estetické formy“ a zasazuje se o zachování buržoazního umění, jelikož toto umění protiřečí realitě buržoazní společnosti. Stručně řečeno, blíží

251 Herbert MARCUSE, *Versuch über die Befreiung*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1969, s. 51.

252 *Ibid.*, s. 54.

se Adorno
moderny.²⁵

Z onoho
podle všeho
diferencovan
lence slouče
vědní, morál
moderním sp
coby regresiv
přítom dáva
tím je součas
tehdy, když
jedná o to, a
xe; tímto způ
val za šosáck
dílo prolomí

Pokud v
zíme na post
Derridy a Lyo
různé způse
Habermas. U
že tu Foucaul
ha se nevyče
tiku moderní
této kritiky p
Foucault činí
koncept nedí
dova *Gramate*
kem; ten je a
jazykových te
„zrušení kateg
Lyotard dáva
věruje racion
umělecké pos

Habermas
jí na radikál

253 Herbert MA
s. 97 nn. (an

254 Jürgen HAB
n. M.: Suhrk

255 K předchozí
a 122 nn.

se Adornovu stanovisku, aniž by přitom ale přejímal jeho striktní pojetí moderny.²⁵³

Z onoho velkého smíření umění a teorie ve znamení utopie toho dnes podle všeho příliš nezbylo. Habermas přisuzuje umění jako jedné ze sfér diferencovaného rozumu místo po boku vědy a morálky, avšak proti myšlenice sloučení estetiky s politikou má zásadní výhrady. Jelikož diferenciaci vědní, morální a umělecké sféry chápe jako historický pokrok oproti předmoderním společnostem, je mu každý pokus o její zpochybnění podezřelý coby regresivní touha. Umění chápanému jako radikální vyjádření subjektu přitom dává za povinnost uznat svébytný smysl ostatních sfér. Je jasné, že tím je současně omezen společenský nárok, který umění může vznést jedině tehdy, když se do ostatních dvou oblastí vměšuje. Habermasovi se ovšem jedná o to, aby recepce umění přinášela hojné důsledky na poli životní praxe; tímto způsobem legitimizuje recepční postoj, který ještě Adorno považoval za šosácký. Jenže uskutečnit takový postoj je možné jedině tehdy, pokud dílo prolomí estetickou imanenci a vtáhne do sebe mimoestetickou oblast.

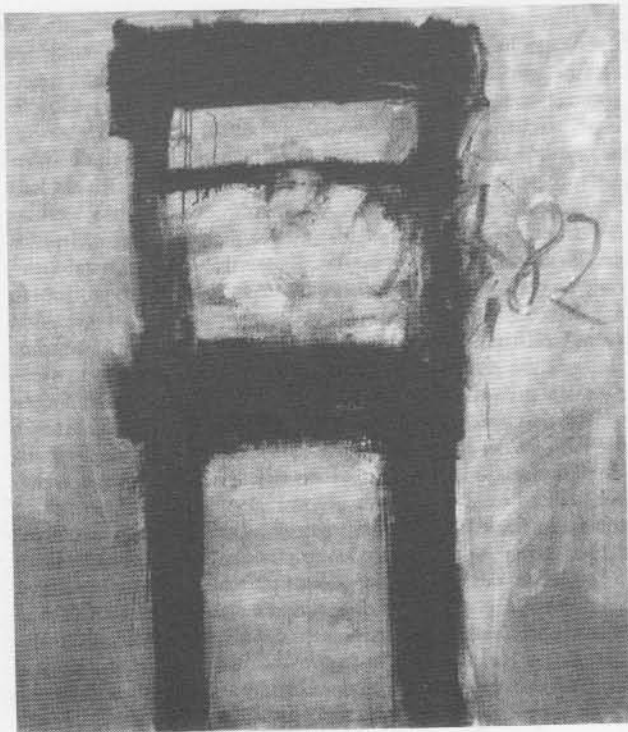
Pokud vůči Habermasovu stanovisku hledáme nějaký protějšek, narážíme na poststrukturalistické francouzské filosofy. Má-li myšlení Foucaulta, Derridy a Lyotarda vůbec něco společného, pak to, že (byť v různé míře a na různé způsoby) praktikují onu dediferenciaci sfér, proti které se vyslovuje Habermas. U Foucaultova monumentálního spisu *Slova a věci* se zprvu zdá, že tu Foucault jen obnovuje starší vědeckou tradici dějin ducha – avšak kniha se nevyčerpává rekonstrukcí epochálních vzorců myšlení: usiluje o kritiku moderní filosofie od německého idealismu po Sartra. Úběžník celé této kritiky představuje Mallarméovo pojetí literatury: z jeho promyšlení Foucault činí úkol postmoderního filosofování, a podřizuje tak filosofický koncept nediskursivnímu pojetí řeči jakožto čisté autoreferentiality. Derridova *Gramatologie*, zdá se zprvu, se řídí sverchovaně přísným vědeckým nárokem; ten je ale s postupem argumentace vyřazen vlivem užití poetických jazykových technik. Nepřekvapí nás proto, když Habermas Derridovi vyčítá „zrušení kategoriálního rozdílu mezi filosofií a literaturou“.²⁵⁴ Konečně pak Lyotard dává pojmem *théorie fiction* nejjasněji na srozuměnou, že již nedůvěřuje racionální konstrukci, nýbrž věří myšlení, které si vědomě osvojuje umělecké postupy.²⁵⁵

Habermas a francouzští poststrukturalisté vyvozují ze ztroskotání nadějí na radikální společenskou proměnu, spjatých se studentským hnutím,

253 Herbert MARCUSE, *Konterrevolution und Revolte*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1973, s. 97 nn. (anglické znění vyšlo roku 1972).

254 Jürgen HABERMAS, *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1985, s. 246.

255 K předchozímu viz stati o Foucaultovi a Lyotardovi in: BÜRGER, *Postmoderne*, s. 114 nn. a 122 nn.



Obr. 20 Klaus KRÖGER, *Židle (Stuhl)*, 1982.
145 × 125 cm

protikladné důsledky. Habermas rozvrhne kritickou teorii společnosti s cílem udat rámec reformní politiky, která dostane pod kontrolu „patologické vedlejší důsledky“ procesu modernizace – a kvůli tomu je nutno se vzdát radikálních stanovisek starší kritické teorie. Francouzští filosofové se z pole teorie společnosti do jisté míry stahují, naproti tomu se však snaží destabilizační odvahu historických avantgardních hnutí vnést na pole filosofické teorie. Avantgardní projekt revoluční proměny každodenní praxe se tak rozpadá na reformistickou část, vedenou otázkou, jak lze zabránit „kolonizaci žitého světa“, a na anarchicko-revoluční část, která však revoluci chápe jako čistě teoretický podnik, tkvějící v estetické subverzi dominantních pojmů (jako je subjekt a pravda). Teorie současné éry by se tak ocitla před sotva řešitelným úkolem myslet jednotu obou rozestoupivších se a navzájem se potírajících teorií.

Zamysleli jsme se nad postojem filosofické teorie k umění. Jak se ale současné umění staví k teorii? Ze všeho nejdříve je nutno si ujasnit, že řeč o současném umění obnáší určitou historickou konstrukci, která zdaleka není jistá. Malířství současnosti, to nejsou jen Neue Wilde, ale také Emil Schumacher a Klaus Kröger (*documenta 3*), kteří právě dnes vytvářejí své nejsilnější obrazy, i když si svůj materiál zčásti vypracovali již na konci padesátých a počátkem šedesátých let. Malířství současnosti, to jsou autoři navazující na tak rozmanité tradice jako informel, surrealismus, konstruk-

tivismus
od Beuys
ce – čímž
k nim aut
jako souč
zat na ut
nul hesle
projekt z
kázal uvo
současně
nací na o
situaci oc
i neuměle
jediná mo
reflektuje
zároveň r
za sebe ne
celku, k r
a tím, co
intencím.

Teorie
na proble
mohou n
Beuys ne
není potř
věci znov
sama zak
být. Bezp
„Obraz,
umožňov
vyjádření
mou, svo
váním vý
stávají pr
k čistému
každoden
vlastní ži

256 Joseph
257 Marian
Muscu
Norbert

tivismus a novorealismus nové věčnosti. Vyjděme znovu od extrémů, tedy od Beuyse a Neue Wilde. Mnohé Beuysovy práce jsou založeny na myšlence – čímž nemyslím, že by se jejich obsah vyčerpával komentářem, který k nim autor podal, ale to, že uvedený komentář k příslušným pracím patří jako součást toho, co recipient vnímá. Beuysova otázka zní: Jak lze navázat na utopický projekt historických avantgardních hnutí, jež Breton shrnul heslem, že je nutno vytvořit „konečně obyvatelný svět“, přestože tento projekt ztroskotal? Beuys ví, že atak avantgard na instituci umění nedokázal uvolnit kreativní a fantazijní potenciál, který v ní je zakuklen, ale současně ví, že návrat k malířství by pro něj byl falešným krokem a rezignací na onu naději, jejímž nositelem byly avantgardy. Na rozporuplnou situaci odpovídá sebevědomě rozpornou definicí sebe sama jako umělce i neumělce: „S uměním už opravdu nemám vůbec nic společného – a to je jediná možnost, jak pro umění moci něco udělat.“²⁵⁶ Avantgardní impuls reflektuje sebe sama, pojímá do sebe vlastní neuskutečnitelnost, a přesto zároveň neopouští svou představu o cíli. Jednotlivé dílo – kresba, akce – za sebe nepromlouvá ve smyslové bezprostřednosti, nýbrž představuje část celku, k němuž se vztahuje komentář. V místech zlomu mezi komentářem a tím, co je smyslově dáno, dlí obsah díla, jenž se vždy vymyká autorovým intencím.

Teorie je u Beuyse integrální složkou díla. Naproti tomu Neue Wilde na problematiku avantgard zapomněli (a právě to je možná důvod, proč mohou navázat na avantgardní postupy). Na rozdíl od askety Josepha Beuyse nechtějí zlepšovat svět – chtějí malovat obrazy. A k tomu, zdá se, není potřeba žádná teorie. Avšak teorie se umí mstít, a takřikajíc zezadu do věci znovu proniká. Bezprostřednost, která chce být bezprostředností, se sama zakouší zprostředkovaně, totiž jako protiklad toho, čím se domnívá být. Bezprostřednost je v malířství skoro vždy aranžovaná bezprostřednost. „Obraz,“ píše Norbert Prangenberg, „musí být hermetický, nesmí nikudy umožňovat vstup – ani titulem, ani objasněním, které bych podal. Je mým vyjádřením, mlčenlivým a beze slov, které žije jedinečně svou barvou, svou formou, svou existencí.“²⁵⁷ Komentář, který má obraz ochránit před přidělováním významů, funguje jako interpretace. Mlčenlivost a bezeslovnost se stávají programem, jehož se mohou interpreti ujmout a variovat jej. Návrat k čistému malířství je iluze. Reflexi nelze přeskočit. Ve světě, v němž se větší každodenní potřeby ujímáme jedinečně zprostředkovaně (zboží nezbytné pro vlastní život již neprodukujeme sami), je umění bezprostřednosti možné

256 *Joseph Beuys. Zeichnungen*, s. 31.

257 Marianne STOCKEBRAND, „Gespräch mit Norbert Prangenberg am 25. März 1984 im Museum Haus Esters Krefeld“, in: Annelie POHLEN – *eadem* – Gerhard STORCK (eds.), *Norbert Prangenberg* (kat. výst.), Krefeld: Museum Haus Lange Krefeld 1984, s. 81 n.

jedině za cenu totálního rozchodu se společností, který nutně ústí v šílenství nebo smrt. Nelze autorům vyčítat, že se touto cestou nevydali.

V porovnání s pozdními šedesátými lety je dnes teorie skromnější; nároku na vyvozování vývojových linií z minulosti do budoucnosti se do značné míry vzdala. Symptomem této skromnosti je sémanticky prázdný pojem postmoderny, který přítomnost charakterizuje pouze jako „dobu po“. Nicméně právě pro svou vágnost je tento pojem podle všeho nepostradatelný: slouží jako projekční plocha tápavých pokusů o uchopení současnosti. Debatu o postmoderně udržuje při životě otázka, zda v současnosti prožíváme epochální zlom, anebo zda jsme pouze svědky mnoha nekonečně malých a navzájem se překrývajících modifikací. Takto zformulovaná otázka je do jisté míry paradoxní: epocha je historická kategorie, s jejíž pomocí se snažíme vnést řád do minulosti s její plností, a zlomy mezi epochami představují historické konstrukce. Když si klademe otázku, zda v současnosti prožíváme epochální zlom, spojujeme tím dvě odlišné perspektivy, totiž přímou perspektivu prožívajícího účastníka a uspořádávající perspektivu vypravěče, který si zjednává přehled v uplynulém dění. Chceme tak žít v přítomnosti a současně na ni pohlížet zjednodušujícím pohledem historika, kterému ale navíc připadá úloha zvýšit intenzitu našeho prožívání. Paradoxní ráz tohoto postoje dokážeme zaregistrovat, nedokážeme se jej ale jen tak zbavit. S ochabnutím tradičních vazeb se totiž probouzí potřeba samostatně zajištěné orientace. Otázka po epochálním zlomu, nepřeslechnutelně spoluobsažená v pojmu postmoderny, dává patetickou podobu naší potřebě zorientovat se v současnosti, v níž jako nejnápadnější rys vnímáme rychlost její proměny v minulost.

Pokud opustíme stále ještě spolehlivý terén architektury, kde pojem postmoderny vyznačuje odvrát od funkcionalistického stavebního smýšlení moderny, narážíme ihned na všech stranách na nejasnosti, rozpory a otevřené otázky. Má smysl označovat epitetem „postmoderní“ neoexpresionistickou malbu Neue Wilde, když je přítom expresionismus, na který Noví divočí navazují, obecně považován za hnutí v rámci umělecké moderny? Máme autora typu Michela Tourniera označovat za postmoderního, jelikož se vrací k tradiční vyprávěcí formě autorského románu? Vzhledem k faktu, že se právě ve Francii ve dvacátém století udržela souvislá a i kritikou uznávaná tradice realistického vyprávění, se zdá takové kritérium nevyhovující.

Samozřejmě byla pro postmodernu podána i komplexnější určení. Je ale příznačné, že se přitom obvykle jedná o teoretické hypotézy, nikoli o umělecké postupy a zpodobňovací techniky. Jedna z ústředních tezí postmoderního myšlení hlásá, že v naší společnosti již znaky neodkazují na označované, nýbrž vždy jen na další znaky, a že naši řeči vůbec nepostihujeme žádný význam, ale pouze se pohybujeme v nekonečném řetězci označujících. Podle této teze se znak, ještě u Saussura definovaný jako jednota ozna-

čujícího a
přinejmenším
Francesca Ch
z nich přítom
symbolon. V
lem padesát
ré matně sug
nedá přisou
německých
kterou malíř
výkladů. Ste
pretační blo
Na Magritto
příhrádky; t
du do čtvrté
sugestivním
hroutí do pr
hrádky se sv
příhrádka, j
již v surrea

Vzhledem
umění vůbe
se v tomto l
ních autorů.
ma moralia k
by, který se
představuje
nou tedy by
přejal socio
„krystalizačr
žádné obn
že argumen
schopnost o
objevuje v l
ho antimod
toval Hans
právě a jen

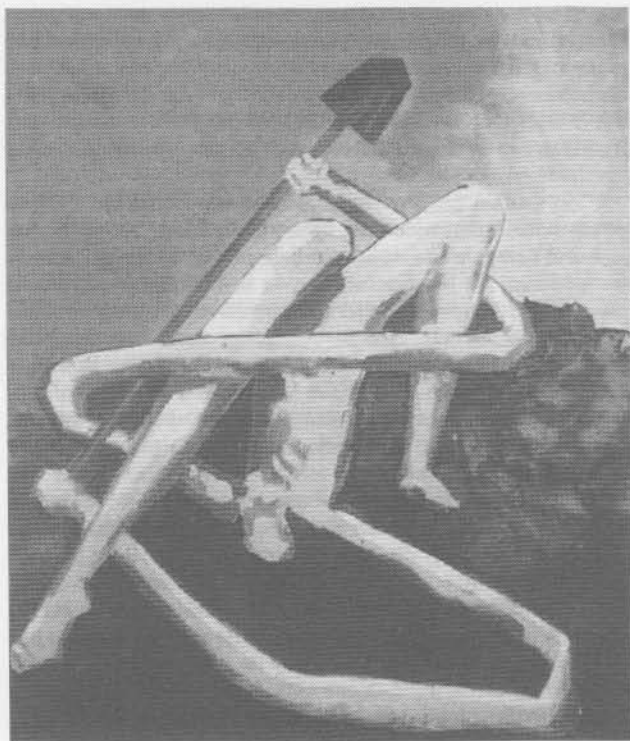
čujícího a označovaného, roztržil. Tato myšlenka je podle všeho známa přinejmenším italským malířům. Svědčí o tom jedna programatická kresba Francesca Clementeho, zachycující dvě figury běžící opačnými směry; každá z nich přitom drží polovinu rozlomeného prstenu, na kterém lze číst nápis *symbolon*. V malířství od konce sedmdesátých let – v porovnání s informelem padesátých a šedesátých let – lze skutečně sledovat návrat znaků, které matně sugerují význam a jejichž specifičnost tkví v tom, že se jim právě nedá přisoudit žádný smysl. Na mnoha obrazech mladých Italů, ale také německých Neue Wilde, je osamostatněné označující pouhou nástrahou, kterou malíři líčí na diváka, aby se ztratil ve víru možných symbolických výkladů. Stephan Schmidt-Wulffen v této souvislosti právem hovoří o interpretační blokádě.²⁵⁸ Na shodné počínání ovšem narážíme již u surrealistů. Na Magrittově obraze *Muzeum jedné noci* jsou vedle sebe uspořádány čtyři přihrádky; tři obsahují objekt (ruku, jablko a amorfní tvar), zatímco pohledu do čtvrté bedny brání vystřižený vzorek. Divák tu je – v neposlední řadě sugestivním titulem – vyzván k výkladu, jeho interpretační pokus se ale hroutí do prázdna. Označující tu nevydají žádné označované; otevřené přihrádky se svými objekty nám jsou uzavřeny stejnou měrou jako ona čtvrtá přihrádka, jejíž vnitřek je zakryt. (Postmoderní) sabotáž významu je známa již v surrealismu.

Vzhledem k nejasnostem ohledně toho, zda sloganu o postmoderním umění vůbec odpovídají nějaká umělecká díla, se tedy nabízí domněnka, že se v tomto konceptu pouze obnovuje stará strategie kulturně konzervativních autorů, kteří modernu už tolikrát prohlásili za mrtvou. Adorno v *Minima moralia* hovoří o svém prvním učiteli skladby, protivníkovi atonální hudby, který se své žáky snaží přivést zpátky k tonalitě tím, že hudbu atonální představuje jako „již ne moderní“. Argumentační figura rozloučení s modernou tedy byla plně utvořená již ve dvacátých letech. Kolem roku 1960 ji přejal sociolog Arnold Gehlen v tezi, že umělecká moderna vstoupila do „krystalizační“ fáze již před první světovou válkou, a není již tedy schopna žádné obnovy.²⁵⁹ Na těchto raných pokusech o kritiku moderny je zajímavé, že argumentují plně v duchu moderny: za kritérium soudu staví novost či schopnost obnovy. Oproti tomu obvinění z nelidskosti, jež se stále znovu objevuje v kritice moderní architektury, pramení z kulturně konzervativního antimodernismu padesátých let, který exemplárně a efektivně reprezentoval Hans Sedlmayr, původce obvinění, že veškerá umělecká moderna je právě a jen odvratem od člověka v důsledku „ztráty Boží reality“.²⁶⁰ Na tuto

258 Stephan SCHMIDT-WULFFEN, *Spielregeln. Tendenzen der Gegenwartskunst*, Kolín n. R.: DuMont 1987, s. 72.

259 Arnold GEHLEN, *Über kulturelle Kristallisation*, Brémy: Angelsachsen 1961.

260 SEDLMAYR, *Verlust der Mitte*, s. 137 a 101 n.



Obr. 21 Volker TANNERT, *Pózování pro Tatlinu II* (*Posing for Tatlin II*), 1982, 240 × 200 cm, Berlín: Nationalgalerie, Sammlung Marx, repro: Andreas VOWINCKEL (ed.), *Volker Tannert. Bilder und Zeichnungen 1981–1985* (kat. výst.), Brémy: Kunsthalle – Karlsruhe: Badische Kunstverein 1985, s. 51

polemiku dnes navazuje Volker Tannert programatickým obrazem *Pózování pro Tatlinu II* (obr. 21). Obraz zachycuje lidskou postavu, jejíž přehnaně protažené končetiny sledují spirály oné slavné věže, kterou konstruktivista Tatlin v roce 1920 navrhl jako památník Třetí internacionály. S hlavou opřenou o zem figura drží rýč, jehož čepel se tyčí nad památníkem z lidského masa. Obraz je zjevným odmítnutím nejenom optimismu revolucionářů, kteří ve stroji spatřovali nástroj k nastolení lepší společnosti, ale i konstruktivismu jakožto moderního formativního principu. Nadšení pro techniku, jež bylo konstruktivistům vlastní, tu je obviněno ze znásilnění člověka. Racionální projekt osvobození se zvrátil v opak. Za přiřčením moci člověku číhá barbarství, se kterým je konstruktivismus vnitřně spřízněn.

Pokud současnou diskusi o postmodernismu vřadíme do kontextu sporů o modernu, jak probíhaly v padesátých a šedesátých letech, vystoupí do popředí zápas o mocenské intelektuální pozice: nešlo zde o umění, ale o intelektuální nadvládu. Taková perspektiva je sice zčásti oprávněná, ale má své meze. Ano, nejpozději od analýz Pierra Bourdieua a jeho školy víme, že otázky moci hrají v intelektuálních polemikách zásadní roli – avšak intelektuální polemiky se mocenskými otázkami nevyčerpávají. Kritik, který v postmoderně nechce vidět nic jiného než konzervativní strategii kulturního „převinutí nazpět“ (*roll-back*), předem rezignuje na možnost rozluštit v ní znamení doby. Když postmoderní diskurs demaskuje jakožto zaměře-

ný vý
o sa
postm
možn
vychá
skuteč
mode
řeč o
tem b
společ
neležo
diskur

Pr

o um
postoj
ní dáv
sátých
za výr
omítn
rá nas
nu. M
Bonna
století
dokon
d'Orsa
let jev
puje j
kinetih
dnes p
aura p
ních tv
spřízn

Po

koncep
ka, na
umění
jí radi
moder
sátých
na roz
čistoty
lecké p

ný výhradně na moc, paradoxně a mimoděk tím stvrzuje postmoderní tezi o samostatnosti označujícího. Lze to vyjádřit i jinak. Kdo diskusi kolem postmoderny analyzuje výhradně prizmatem intelektuální moci, vzdává se možnosti pochopit ony proměny estetické vnímavosti, které v rámci diskuse vycházejí najevo, jako výraz proměny postoje intelektuálů ke společenské skutečnosti. I kdyby se třeba nakonec mělo prokázat, že žádné svébytné, na moderně nezávislé postmoderní umění nelze doložit, neznamená to, že je řeč o postmoderně bezpředmětná a k ničemu se nevztahuje. Jejím předmětem by pak nebyl určitý typ nového umění, ale proměna postoje k umění i ke společnosti. Změny, které se debata o postmodernismu snaží postihnout, by neležely na rovině děl, nýbrž na rovině instituce, tedy oněch normativních diskursů, jež teprve z uměleckých děl činí umělecká díla.

Pro možnost, že za posledních patnáct let skutečně došlo u zájemců o umění k nepominutelné proměně estetické vnímavosti, svědčí změna postoje k historismu v architektuře devatenáctého století. Arbitrární přebírání dávných stylistických vzorů a záliba v ornamentu, jež v padesátých a šedesátých letech budily pohrdání, se nyní hodnotí pozitivně a jsou považovány za výraz pochopitelné snahy o humánní stavění. Barevný nátěr kdysi bíle omítnutých fasád a zdůraznění ornamentů svědčí o proměně postoje, která nastupuje spolu se silícím odmítáním moderní architektury skla a betonu. Něco podobného lze pozorovat ve sféře malířství: sílí zájem o malíře Bonnardova typu, kteří se nepřidali k bouřlivému vývoji umění dvacátého století; pozitivně je hodnoceno realistické malířství nové věčnosti, a nově dokonce i salónní malířství devatenáctého století (zmiňme pařížské Musée d'Orsay). Na druhou stranu se četná díla informelu padesátých a šedesátých let jeví dnešnímu divákovi dekorativně a líbivě: do popředí na nich vystupuje jistý konformismus, který se dříve nedal vnímat. Pohyblivé obrazy řady kinetiků, které tehdy domněle poukazovaly ke spojení umění s technikou, dnes působí jen jako opuštěné pozůstatky – aniž by však na nich vyvstala aura přístrojů, jež se staly nepoužitelnými. A na uhlazených, často vegetativních tvarech, jež byly tehdy vnímány jako strohé, je dnes patrná jejich skrytá spřízněnost s konferenčními stolky-„ledvinkami“.

Pokud debatu o postmoderně pojmem jako zcela neuzavřenou snahu konceptuálně uchopit naznačené změny estetické vnímavosti, vyvstává otázka, na co tato nová vnímavost navazuje. Má teze zní: nikoli na premoderní umění, nýbrž na historická avantgardní hnutí – z nichž ovšem nepřebírájí radikální zpochybnění instituce umění. Postmoderna se nedistancuje od moderny jako celku, ale jen od podoby, kterou moderna obdržela v padesátých a raných šedesátých letech. Pokusíme-li se zjistit, čím jsou propojena rozmanitá umělecká vyjádření z tohoto období, objevíme zvláštní patos čistoty, emfatické pojetí uměleckého díla a vyhranění vůči každodenní umělecké produkci. Stejně jako se architektura osvobodila od ornamentálních

stavebních prvků, osvobodilo se malířství od primátu zrcadlení a nový román od kategorií tradičního vyprávění (postava a děj). Jestliže malířství svůj úkol spatřovalo v odpoutání pohledu diváka od nátlaku předmětně a účelově zaměřeného vnímání, Robbe-Grilletův román zas chtěl namísto univerza subjektivně dosazených významů předvést pouhé bytí věcí. Čistota uměleckého média sejevila ne-li jako cíl, tedy alespoň jako klíčový předpoklad zdaru díla. Moderní umění z tohoto období se definuje řadou tabu: umělec i znalec umění vědí, „co už se nescmí“. Nikoli náhodou se Valéryho pojmu odmítnutí (*refus*) ujímá Adorno a přiděluje mu ve své estetice ústřední místo. Přestože historická avantgardní hnutí zásadně otřásla kategorií díla, v padesátých a raných šedesátých letech si znovu vydobyla nezpochybnovanou platnost. Adornova estetika, již lze pro toto období považovat za estetiku moderny *par excellence*, se o koncept uměleckého díla opírá natolik výlučně, že dílo do sebe takřkajíc vtahuje i instance autora a recipienta. Dílo a jediné dílo je místem pravdy, jež se vymyká diskursivnímu poznání. Takto emfatický koncept díla může obstát jedině tehdy, pokud dílo zůstane nepřekročitelnými zábranami odloučeno jak od každodenní mimoumělecké produkce, tak od triviálního umění. Formulace platné pro celou epochu nám i zde poskytuje Adornova estetika.

Tato moderna – moderna soustředěná na dílo – si však mohla zjednat kulturní dominanci jen za cenu potlačení jiné, vůči ní příčné moderny – moderny historických avantgardních hnutí. Ta za princip vyhlásila nečistotu uměleckého média, jeho smíšení s propastmi psychologie (v automatickém psaní) nebo s hrou intelektu (v Magrittově malířství). Byla odhodlána estetično nepoutat v uměleckém díle: právě naopak je chtěla z hranic díla osvobodit a vpustit do všední reality estetický potenciál metamorfózy života. Avantgardní hnutí také pomocí drzých výpůjček a provokativního sblížení (vzpomeňme jen na reklamní gesto dadaistů) dávno prolomila onu hranici vůči zábavnímu umění, kterou moderna zaměřená na dílo střežila tak přísně. Stručně řečeno, umělecká moderna padesátých a šedesátých let, usilující o realizaci ne snad uzavřeného, přece však souladného uměleckého díla, považující každodennost za cosi sobě vnějšího a triviálního či zábavního umění za protivníka, byla možná jedině na základě antiavantgardismu, přičemž je lhostejné, zda si to sami tvůrci uvědomovali.²⁶¹

Z jevu, který se dnes poměrně bezmocně snažíme uchopit pojmem postmoderny, se možná vyklube průlom avantgardní problematiky do umění

261 Mluvit u moderny soustředěné na dílo o antiavantgardismu (jak jej reprezentuje Adornova teorie) má přirozeně smysl jedině tehdy, pokud termín „avantgarda“ nepoužíváme jednoduše jako synonymní s modernou, nýbrž užíváme jej k označení většího počtu uměleckých hnutí, která vznikla kolem první světové války a jejichž cílem bylo osvobodit kreativní potenciál uzavřený v instituci umění a vpustit jej do skutečnosti.

moderny. Tabu vztyčená modernou, jež byla zaměřena na dílo, pozbyla platnost: pokud byla moderna padesátých a raných šedesátých let charakterizována snahou o čistotu uměleckého média, dnes se zdá, že programovou váhu naopak získává nečistota. Ta sahá od bezostyšného návratu k předmětu v malířství a k lehkosti anekdotického vyprávění přes potěšení z „citátu“ až po ironicky předváděnou rezignaci na estetickou propracovanost. Moderna sice záhy (u Flauberta) objevila všednost jakožto předmět, nicméně oddělenosti uměleckého díla od reálného života propůjčila význam metafyzického principu, který je zcela nepřijatelné porušit. Dnes je tato hranice podle všeho znovu propustná. Hranici vůči každodennosti skrytě hravým způsobem zpochybnil již pop-art, a znovu tak umění zkonfrontoval s absencí jeho základu (Warholovy krabice Brillo se rovnají – krabicím Brillo). Do téže souvislosti patří i dnes stále častější vtahování děl do životní praxe, které by Adorno považoval za šosácké. A jestliže konečně přísná moderna vyloučila sémantično jakožto prvek, který je čistotě estetické sféry cizí, a veškerou důvěru vložila do formy jakožto reziduálního významového elementu, dnes zažíváme návrat významonosných znaků – ovšem znaků, jež skýtaný příslib smyslu deformují a ponechávají jej nenaplněn.

Samozřejmě je nutno vidět i rozdíly oproti historickým avantgardním hnutím. Tato hnutí konala ve znamení ohromné společenské utopie: revolucí měly projít nejenom podoby politické moci, ale i každodenní životní vztahy. V kontextu studentského hnutí se po jistou krátkou dobu mohlo zdát, že naděje avantgard mají šanci a mohou se uskutečnit. Dnes víme, že realita byla jiná. Velká utopická perspektiva se smrškla či alespoň omezila na to, co Manfred Schneckeburger nazývá „malá umělecko-životní utopie“, tedy vtažení každodenních předmětů do umění jakožto reprezentantů života.²⁶² Z ataku na instituci umění se stal zavedený umělecký postup.

Historická avantgardní hnutí chápala zrušení a překonání autonomního díla jako způsob, jak kreativní potenciál umění vysvobodit ze zakletí instituce; řečeno formulkou z Bretonova prvního manifestu surrealismu, je třeba „praktikovat poezii“. Když jde o zpochybnění díla dnes, není tento nárok již nesen patosem revoluční proměny každodenního života, ale spíše patosem mizení. Renate Paulsen nechává své šest metrů vysoké papírové věže, napjaté od země k horizontální větvi, roztrhat větrem, a stadia rozpadu dokumentuje na uzounkém fotografickém pásu. Práce Norberta Radermachera, tyto nenápadné zásahy do materiality a struktury našeho každodenního okolí, chtějí být vnímány jen mimochodem; zcela jistě v nich při prvním pohledu nelze rozeznat umělecká díla – sázejí na intenzitu běžnosti. Umě-

262 Manfred SCHNECKENBURGER, „Sie dürfen es ruhig schon knistern hören. Ein Gespräch zwischen Manfred Schneckeburger, Leiter der documenta 8, und Stephan Schmidt-Wulffen“, *Kunstforum*, 1987, č. 88, s. 337.

lec si diváka nepodmaňuje formací, která zabírá prostor, ale spíše intenzitou, s níž promýšlí vlastní mizení. Moderna podnítila tendenci přiřknout každému (ve skutečnosti ovšem jen nečetné vrstvě zájemců o umění) vnímavost pro estetický materiál, a umělec se tak ocitá před otázkou, v čem pak tkví zvláštnost jeho počínání. Dnes podávané odpovědi na tuto otázku sahají od monumentality mnoha prací na *documenta 8* až po patos běžné existence. Teorie, sestoupivší z výšin velké utopie, se navrácí jakožto složka díla. Nadále stojíme v Beuysově stínu.

XIII. Konec avantgardy?

Kladná odpověď na otázku vznesenou v názvu stati se dnes jeví skoro jako samozřejmost, ale právě to nám velí pocítit skepsi. A to především vůči obvyklému pojmovému úzu, v němž se mísí dva různé významy termínu „avantgarda“. O čem je vlastně řeč? O jistém směru moderny, který je především s ohledem na umělecký materiál (tedy postupy a techniky) nejpokrokovější či se za takový považuje? Anebo o hnutí, jehož cíl se ncomezuje na estetično, a míří k radikální proměně společnosti? Teoretikem avantgardy v prvním smyslu slova – i když daného termínu užívá jen střídmo – je Adorno, teoretikem avantgardy ve druhém (a užším) smyslu je Walter Benjamin ve stati o reprodukovatelnosti uměleckého díla.

Je Adornovou zásluhou, že již roku 1954 ve stati *Stárnutí nové hudby* upozornil na problémy, které před modernou, jež je poslušná principu novosti, vyvstávají vlivem postupující racionalizace jejích postupů. U nejnovějších děl, jež jsou výsledkem až příliš dokonalého zvládnutí prostředků, Adorno konstatuje ztrátu výrazové síly. Tento fenomén ale není omezen na pole hudby, jak se ukáže při pohledu na abstraktní obrazy padesátých a šedesátých let, jež se vlivem své vnitřní vyváženosti ocitají v sousedství estetiky ledvinového konferenčního stolku. Adorno odtud ovšem nevyvodil důsledky pro principy své vlastní estetiky. Dál trvá na tom, že cestu moderny vyznačují zákazy a že jednou zformulované zákazy nelze odvolat, i když třeba jejich porušování vychází z imanentního vývoje materiálu a není mu naoktrojováno zvenčí. Z logiky materiálu se Adorno snaží odvodit dokonce i zavedení kompoziční náhody, tedy radikální rozchod s principem hudební koherence.

Modernistická tabu byla od té doby samozřejmě prolomena na mnohokrát: pop-art smazal hranici mezi vysokým a triviálním uměním, Neue

Wilde se vrátili k předmětnosti a spojili ji s obnovením expresivního malířského gesta, na poli beletrie se známí reprezentanti experimentální literatury jako Robbe-Grillet a Sollers od osmdesátých let znovu obracejí k tradičním vyprávěcím formám a restituují kategorie děje a postavy, od padesátých let považované za zastaralé. Konečně i v architektuře lze pozorovat odvrát od funkcionalismu a příklon k ornamentu, citátu a nové monumentalitě. – Konec avantgardy? Konec moderny?

Na okamžik se zamysleme. Doposud jsme se přidržovali obvyklého pojmového úzu, který mezi modernou a avantgardou nečiní ostrého rozdílu a za avantgardu označuje ten směr moderního umění, jenž je právě nejpokrokovější, nebo se za takový považuje. Samo toto pojmové vymezení má své historické důvody: vděčíme za ně sebeobrazu, který moderna přijala po roce 1945 a z něhož byly do značné míry vymazány impulsy směřující k radikální proměně společnosti. Teprve díky hnutí máje '68 se tyto podněty znovu dostaly do širšího veřejného povědomí. Dojem, jenž krátce zazářil ještě v roce 1968, totiž že by se poezie mohla stát praktickou, jak v to doufal Breton (*pratiquer la poésie*, tak znělo heslo prvního surrealistického manifestu), vrhl jasné světlo na avantgardy první poloviny dvacátého století a umožnil nám rozpoznat, že usilovaly o cosi víc a cosi jiného než o prosazení stylu nové epochy: usilovaly o revoluční proměnu lidského soužití. Máme dobré důvody vyhradit termín „avantgarda“ pro ona hnutí z období kolem první světové války, která spojovala atak na autonomní status umění s projektem revoluční společenské změny, tedy v zásadě na futurismus, dadaismus a surrealismus, přičemž nutno dodat, že avantgardní prvky lze vykázat i u dalších hnutí, například u expresionismu a De Stijl.

Pokud se odhodláme ke schematizaci, vyjde nám následující obrázek: Zatímco moderna nachází své centrum v autonomním uměleckém díle a trvá na estetické čistotě, v avantgardě se v poslední instanci jedná o proměnu životní praxe, v souladu s čímž též avantgarda neodděluje dílo od života (Bretonovy velké prózy, například *Nadja*, nepředstavují autobiografii v tradičním slova smyslu, nejsou ohlédnutím za tím, co autor prožil; jsou součástí stále neuzavřeného života). Zatímco moderna naslouchala principu estetické autonomie a vydělovala se vůči triviálnímu umění, avantgarda si z něj bez rozpaků vypůjčuje (vzpomeňme na reklamní gesto dadaistů). A zatímco moderna sází na obrodu uměleckých prostředků a podřizuje se striktním zákazům a pravidlům, avantgarda propaguje výrazovou spontaneitu a bez zábran využívá starých postupů (například surrealističtí malíři sáhnou po salónní malbě devatenáctého století). Toto schéma je v mnoha ohledech příliš hrubé a má pouze objasnit, že uvnitř moderny existují dva směry, z nichž jeden sází na autonomní dílo (moderna v užším smyslu), druhý naopak na proměnu života (avantgarda).

Avantgarda (ve zde načrtnutém smyslu) nepřetrvala druhou světovou válku. Dadaismus se vyčerpal v gestu čisté negace a ztratil dynamiku již počátkem dvacátých let. Italský futurismus vyústil ve fašismus, ruský futurismus – který se připojil k revoluci – je umlčen stalinismem. Na svém radikálně antiestetickém stanovisku nedokážou vytrvat ani surrealisté. V polovině třicátých let se Breton táže po imanentních podmínkách přetrvání díla, a ustupuje tak od projektu revoluční proměny života.

Ztroskotání historických avantgardních hnutí, o němž jsem mluvil v *Teorii avantgardy* již v polovině sedmdesátých let, kdy se již jasně rýsovalo ztroskotání „osmašedesátého“, ovšem nelze interpretovat tak, že je tím avantgardní problematika vyřízena. Spíše opak je pravdou. Naděje na radikální proměnu životní praxe se sice ukázaly jako přepjaté, nicméně jimi motivovaný atak na autonomní status umění od té doby pudí umění, jež je nuceno stále znovu si klást otázku po vlastním postavení ve společnosti. Právě plně autentické manifestace současného umění, jako jsou práce Jochena Gerze, jsou nesený vědomím, že se status umění stal v západních konzumních společnostech do jisté míry překerní a že umění musí působit na samé hranici vlastního zmizení.

Avantgardní impuls ale po druhé světové válce nevyschl – a dokladem tu není ani tak nově ustavená surrealistická skupina kolem Bretona, jako především postava Josepha Beuyse. Ten vychází z pochopení, že historická avantgardní hnutí ztroskotala a jejich projekt již nelze *tel quel* oživit, ale současně neupouští od myšlenky, že umělec musí překračovat hranice umění a usilovat přitom o metamorfózu života. Pokud se od avantgardního projektu nelze odloučit, a přitom je neuskutečnitelný, ocitá se tak postavantgardní umělec v situaci, která je striktně vzato aporetická: dostát jí může jedině vnitřně rozporné sebeurčení. V souladu s tím Beuys na jedné straně vznáší nárok na zvláštní postavení umělce, jak mu je zaručuje autonomní status umění, současně jej ale neustále překračuje směrem k projektu proměny společnosti, u něhož má zcela jasno, že je neuskutečnitelný.

Kdo se přidržuje domnělých fakt, může na otázku po konci avantgard bez obtíží odpovědět kladně. Což avantgardy nepřišly o svého protivníka, který jejich provokativním gestům teprve dával smysl? Což se prolamování tabu již nevyčerpal? Nejsou nám dnes dadaistická gesta k dispozici stejně volně jako všechny ostatní umělecké prostředky minulosti? A neuskutečnil se snad požadavek převedení umění v životní praxi na poli designu? Jistě, to je všechno pravda a lze to pozorovat jak na uměleckých výstavách, tak v každodenní existenci. Ale co z toho plyne? Nikoli závěr, že jsou pro nás avantgardy vyřízeny, nýbrž to, že *žijí dál právě jakožto minulé*: ve své původní intenci, byť paradoxně nalomené, u Beuyse; jako pouhý metodický postup u těch, kdo sahají do arzenálu minulých gest, jež se – obrána o svůj smysl – mění v ornament; a konečně jako zvrácené uskutečnění

požadavku sjednotit umění se životem ve všudypřítomné estetizaci všedního dne.

Tvrzení, že s avantgardami je konec, tedy více vypovídá o těch, kdo je pronášejí, a o době, ve které mluví, než o vývojových možnostech jednotlivých uměleckých druhů a o jejich potenciálu změnit společnost. Enzensbergerova polemika proti avantgardám, jak ji zformuloval počátkem šedesátých let (spatřoval v nich souborně anticipaci fašismu), zapadala do atmosféry spolkové republiky, která sice modernu akceptovala, ale současně ji očistila od přepjatých nadějí avantgard z první poloviny století. Pár let nato – v máji 1968 – se surrealistická hesla znenadání objevila na zdech Paříže. Máme tedy všechny důvody nedůvěřovat onomu zdání plné evidence, jež vyvolává momentální současnost. Výskyt historických avantgard v naší přítomnosti je stejně rozporný jako sama tato přítomnost: nelze na ně dnes bezprostředně navázat, ale stejně tak je nelze přejít jako pouhý omyl, kterému bychom se snad mohli vyhnout.

Zbývá tak otázka konce moderny. Když vyjdeme od Adornova silného pojetí moderny (důsledné rozvinutí uměleckého materiálu, platnost stanovených zákazů, opracování celého díla), může se návrat k avantgardním postupům (například k montáži) i k postupům tradičním (například k etablovaným kategoriím vyprávění) jevit jako rozchod s modernou. Viděli jsme ale, že toto pojetí moderny nezahrnuje v úplnosti spektrum navzájem rozporných fenoménů (k čemuž patří i novoklasicismus a historické avantgardy). Nepřehlédíme tedy konci moderny, ale spíše historizaci určitého pojetí moderny, jež se ve dvojité konfrontaci – s historickými avantgardami a se socialistickým realismem – jeví jako produkt poválečného období. Pokud dnes logiku rozvíjení uměleckého materiálu nahradila logika jeho disponibilní, znamená to v první řadě tolik, že jsme změnili zaměření pozornosti: získali jsme pro souběžnost heterogenních proudů tak vybroušenou vnímavost, že se jí již (s odvoláním na kategorii asynchronicity) vůbec neopovažujeme klást na *jedinou* časovou osu. To ale neznamená, že by už neexistovali autoři usilující o důsledné rozvíjení daného materiálu. Vytratil se pouze onen nárok v kontextu filosofie dějin, se kterým myšlenku rozvíjení materiálu spojoval ještě Adorno.

Stojíme tedy dnes před dvojitým úkolem: rozpracovat rozšířené pojetí moderny a rozpracovat představu nutné formy, která své kritérium nebere z pokroku rozvíjení materiálu. K tomu dodejme jen tolik, že pokud se moderna jako celek již nedá definovat logikou materiálu, pak je nutno vzít za východisko napětí mezi oněmi dvěma póly, které jsme označili za avantgardu a modernu v užším slova smyslu. Moderna by pak současně byla úsilím o čistotu té či oné specifické formy i touhou vzdát se veškeré formy ve prospěch bezprostředního výrazu. Oddělovala by umění od života a současně toto rozdělení zpochybňovala. Obklopovala by dílo auru, jak ji popsal Benjamin,

díky níž se dílo
bití aury jakož

Pokud se m
ky vzato rozvíje
formy mohlo by
reflektuje zpoch
autonomii prost
současně vyjevit
šování Baselitzo
museli bychom
ti námětu, a uvě
svou předmětno
doladěné do ne
diváka přecháze
dosáhl klidovéh
kterou mu přito

Podobné úv
kerního auton
valentní vztah k
zcela osvojit, dr
zcela podmaní
la rozplynula v
pro soukromou
by pak již pouz
le toho psaní, je
nečném krouživ
bude existovat n

Lze-li sotva
možnosti budou
rické avantgardy
praxi lze změnit
v tom, že progr
da bude existova
společností vyvo
změn. Pak a jed
se s vytvářením v
s myšlenkou, že
pro většinu z ná
jako fenomén m
vědomí udržují p

díky níž se dílo vymyká pojmovému uchopení, a současně by usilovala o rozbití aury jakožto sakrálního pozůstatku, který protirečí principu racionality.

Pokud se moderna jako celek pohybuje v rozporech, které se historicky vzato rozvíjely jakožto protiklady, pak by dnes platným kritériem nutné formy mohlo být, zda se jednotlivému dílu zdaří toto napětí snášet, tj. zda reflektuje zpochybnění autonomního charakteru díla (místo toho, aby na autonomii prostě jen vznášelo nárok) a zda auru, kterou potřebuje, nechává současně vyjevit jako nedisponovatelnou podmínku. Pokud chceme v zavěšování Baselitzových obrazů hlavou dolu vidět víc než jen obchodní značku, museli bychom to interpretovat jako pokus znovu obraz zbavit předmětnosti námětu, a uvést jej tak do vztahu k informelu, vůči němuž se přitom právě svou předmětností vyhraňuje. A když Norbert Schwontkowski na pozadí doladěné do nejjemnějších odstínů klade vědomě jednoduchý znak, nutí diváka přecházet mezi oběma složkami obrazu sem tam, aniž by přitom kdy dosáhl klidového pólu. Pozadí malby opakovaně deklaruje svou svébytnost, kterou mu přitom znak neustále upírá.

Podobné úvahy samozřejmě předpokládají přetrvávání odjakživa překerního autonomního statusu umění. Mělo-li umění moderny vždy ambivalentní vztah ke zboží formě, kterou nedokázalo ani eliminovat, ani si ji zcela osvojit, dnes je naopak možné, že si zboží forma v dohledné době zcela podmaní umění. Estetická hodnota uměleckého objektu by se pak zcela rozplynula v jeho směnné hodnotě, vedle čehož by tu ještě byl prostor pro soukromou produkci, kterou by už veřejně nikdo nevnímal. Existovaly by pak již pouze knihy „udělané“ s odpovídající finanční zálohou – a vedle toho psaní, jež se nesnaží dospět k žádnému čtenáři, naopak se v nekončném krouživém samopohybu uzavírá proti každému vnějšku. I pak sice bude existovat moderna, ale bude nepoznatelná.

Lze-li sotva co jistého tvrdit o údělu moderny, je ještě těžší odhadovat možnosti budoucí avantgardy, jež by do sebe nejenom pojala postupy historické avantgardy, ale též by byla nesena obnovenou nadějí, že lidskou životní praxi lze změnit a že umění je schopno tuto proměnu iniciovat. Příčina tkví v tom, že prognostické schopnosti myšlenky jsou jen velmi malé. Avantgarda bude existovat jedině tehdy, když konfliktní potenciál uvnitř západních společností vyvolá povědomí o nevyhnutelnosti radikálních společenských změn. Pak a jedině pak se mohou znovu objevit hnutí neochotná spokojit se s vytvářením uměleckých děl. Dokud tomu tak není, dokud jsme smířeni s myšlenkou, že budoucnost je sice pochmurná, ale přítomnost přece jen pro většinu z nás zůstává vcelku příjemná, bude se nám avantgarda jevit jako fenomén minulosti, a my se budeme muset spokojit s tím, že ji v našem vědomí udržují při bdělosti postavy jako Joseph Beuys.

XIV. Estetika moderny – ohlédnutí

1. Úvodem

Jak ještě dnes mluvit o estetice, a nevyvolat přitom ony velké naděje, jež byly už tolikrát zklamány, anebo naopak nestát s prázdnýma rukama? Tyto naděje – od Schillerových *Listů o estetické výchově člověka* po surrealisty a Rolanda Barthesa – byly (ať jakkoli nalomeně) upnuty k působení umění, přičemž ještě avantgardní atak na instituci umění předpokládal jeho působnost a vliv. Vedle toho stojí pesimistický postřeh Waltera Benjamina: „Že to ,tak jde dál': to je katastrofa.“²⁶³ A mezi těmito nadějemi a tímto postřehem stojí kritický intelektuál, jemuž už dávno není vlastní neotřesitelné sebevědomí *à la* Sartre. Uprázdňenou pozici nelze obsadit nijak snadno, jak vychází najevo z Derridových *Spectres de Marx*. Pokud tedy narůstá podezření, že řeči o subverzivním obsahu umění možná nemají žádný referent, ale točí se kolem iluze, jež vyřehává před pohledem intelektuála, zmořeným mnohou četbou, jak potom ještě mluvit o umění?

2. Historická perspektiva

Existují nejméně dva různé způsoby, jak uvažovat o umění: jeden způsob se snaží odhalit podstatu umění, druhý se ptá, co umění pro lidi znamená v jedné konkrétní epoše. Podle zastánců prvního směru (říkejme jim „teore-

263 Walter BENJAMIN, „Das Passagen-Werk“, in: *Gesammelte Schriften*, sv. 5/II, s. 592.

“) existuje jakési jádro umění, přetrvávající ve všech jeho historicky specifických podobách; právě o tom ale pochybují zastánci druhého směru (řekněme jim „historici“), pro něž je umění skrzskrz historické. Teoretik umění sám sebe vidí v ideální synchronicitě se všemi, kdo kdy před ním uvažovali o umění, a jeho nárok je velký: říci, co dotyční neřekli, anebo přinejmenším, co neřekli výstižně. Naproti tomu historik ví o historickém ukotvení vlastní osoby i svých úvah, a cokoli, co se mu podaří zformulovat, považuje v první řadě za ohraničené vlastní epochou, jejími otázkami a jejími myšlenkovými nástroji. Zatímco teoretik pro své verdikty vznáší nárok na nadčasovou platnost, historik si je vědom omezené platnosti vlastních zjištění.

Tento protiklad tu uvádím jen proto, abych přesněji situoval své vlastní úvahy. Mým zázemím je hermeneutické zacházení s díly, a nález, že různá období chápala pod uměním vždy něco jiného, je pro mne do té míry samozřejmostí, že otázku po podstatě umění skoro ani nedokážu pochopit. Například u dvora Ludvíka XIV. představovalo umění především a v první řadě rozptýlení (*divertissement*), přičemž v sobě tento pojem samozřejmě zahrnuje víc, než bychom s ním spojili dnes (poskytnout rozptýlení šlechtě byl v dané době jednoznačně politický akt); pro nás naopak četba Racina znamená něco jiného (například spolu s Rolandem Barthesem odhalení archaická v moderně). Proč cpát dvě takto odlišné praxe pod *jediný* koncept umění, který coby souhrnný singulár, označující literaturu, výtvarné umění, hudbu i architekturu, vzniká až ve druhé polovině osmnáctého století? Není spíše nasnadě uzнат hluboké rozdíly, jež institucionalizace umění vykazuje, a myslet umění radikálně historicky? Teprve na konci osmnáctého století – podle všeho s ochabováním platnosti náboženských obrazů světa – začínají společenské vrstvy, jež jsou nosné pro vznikající moderní společnost, vyžadovat instituci, v níž by mohly alespoň na ideové rovině zpracovat problémy, jež společnost plodí, ale nedokáže je řešit. Tyto problémy v poslední instanci pramení z moderního subjektu a z jím kladené touhy po seberealizaci. Lidské já – již ne Boží stvoření, jako před počátkem moderny, nýbrž subjekt, jenž formuje svět – se jakožto jedinec střetá s již nějak uspořádaným světem, který nevnímá jako prostor možností, ale jako omezení. Základní zkušeností moderního subjektu je odcizení. V šestém *Listu o estetické výchově člověka* charakterizuje Schiller modernu následovně:

Vidíme nejen jednotlivé subjekty, nýbrž celé třídy lidí rozvíjet jen jeden díl jejich vloh, zatímco ostatní jsou sotva naznačeny matnou stopou, jako je tomu u zakrslých rostlin. [...] Věčně připoután jen k jedinému nepatrnému zlomku celku, rozvíjí se i člověk sám jen zlomkovitě.²⁶⁴

264 Friedrich SCHILLER, „Listy o estetické výchově“, in: *Výbor z filozofických spisů*, Praha: Svoboda – Libertas 1992, s. 140–142.

děje, jež byly
a? Tyto nadě-
ty a Rolanda
ní, přičemž
o působnost
a: „Že to ,tak
střehem stojí
sebevědomí
jak vychází
odezření, že
nt, ale točí se
ným mnohou

eden způsob
lidi znamená
ne jim „teore-

Na odcizení moderního individua odpovídá autonomní umění vytvořením ideální říše, v níž se já osvobozené od tlaků skutečného světa může prožívat jako subjekt svého konání, jako čistá formativní vůle, která ničí vše hmotné. „Kde je dosaženo nejvyššího stupně objektivit, [...] tam je látka přemožena až do svých nejmenších částeckek; vše tu je formou a prostřednictvím celku vždy jen jedním a tímtéž,“ praví se v goethovské studii Wilhelma von Humboldta.²⁶⁵

Paralela mezi institucí umění a institucí náboženství, na kterou jsme tu narazili, nás ale upozorňuje na ono překérní stanovisko, jež vůči instituci umění zaujímá historik literatury a umění. Zkoumá historické proměny těchto institucí, a v tomto smyslu stojí mimo; současně ale recipuje a interpretuje díla, a v tomto smyslu se nachází uvnitř instituce. Jeho postavení je schizoidní. Podobá se etnologovi, který během domorodých rituálů nemá na vybranou a musí se připojit.

3. Nynější čas

Zda – a pokud, tedy v jaké míře – jsou jednotlivé společnosti schopny poznat, jak doopravdy fungují, je otázka, na kterou se už dnes neodpovídá tak bez rozpaků kladně, jak to bylo – řekněme v tradici Hegela a Marxe – dříve obvyklé. Už Hegelův model přitom byl dosti pesimistický: historické poznání podle něj nadchází vždy příliš pozdě – s koncem epochy. Minervina sova podle Hegela vylétá za soumraku.

Walter Benjamin však předložil odlišný model historické poznatelnosti, který zde chci připomenout, protože pro mne i pro mnohé další příslušníky generace šedesátých let vykazoval bezprostřední evidenci a bytostně formoval nejenom naše zkušenosti, ale i myšlenkové instrumentarium. Mám na mysli model nynějšího času, *Jetztzeit*. Nepochybně jsme v té době nebrali dostatečně v potaz sepětí tohoto konceptu s mesianismem, ale to také nebylo rozhodující. Podstatná pro nás byla možnost obdařit vlastní současnost emfatickým nábojem díky tomu, že s určitou minulostí vstupuje do nutné konstelace. Nešlo nám o exegezi Benjamina – s tím si mnohem lépe poradila následující generace –, ale o zastavení toku času, díky němuž lze zkonstruovat minulost a rozvrhnout budoucnost. Události máje 1968 pro nás vešly v souvislost s nejradikálnějšími snahami surrealismu a zdálo se, že by se zde mohl imperativ „proměnit život“ (*changer la vie*) konečně a definitivně vysvobodit z ghetta poezie. Získali jsme tak *utopii*, která se mohla stát

²⁶⁵ Wilhelm von HUMBOLDT, „Über Goethes Hermann und Dorothea“ in: *Werke*, ed. Andreas Flitner – Klaus Giel, sv. 2, 3. vyd., Darmstadt: WBG 1979, kap. XX, s. 176.

regulativem v
jakožto bod, v
jícími do bud
avantgard – ta
zkonstruovat

Ne každé
dvousečný. N
považovali za
jak je proud
praktikovat te

4. Instituce

Řada historio
že jen dubluj
podaří uchop
ní společnosti
ce, již je mož
objevuje se
ní – přesněji
v dadaismu a
u surrealistů
života – mus
světových v

Toto ztr
let. Neztros
ztroskotalo
lismus má r
díla v umě
v éře moder
letí až po R
ho, ve ztros
ně navždy
– jinak řeče

Snad l
úvah pozd
kvapovalo.
Benjamin
z hlediska
a instituce

regulativem vlastního jednání a vyzdvihnout *přítomnost* z časového kontinua jakožto bod, v němž se kříží linie přicházející z minulosti s liniemi poukazujícími do budoucnosti. Určitá epocha blízké *minulosti* – epocha historických avantgard – tak byla vyznačena jako ta doba, s oporou v níž musí být možno zkonstruovat naši historii.

Ne každé generaci je dáno prožít nynější čas, a také je tento dar dějin dvousečný. Nynější čas nelze zafixovat: časem se rozpadne. Ti, kdo se považovali za schopné zastavit přítomnost a zformovat budoucnost, vidí, jak je proud času nese dál. – Přesto ale vzdalující se nynější čas umožňuje praktikovat teorii jako práci truchlení.

4. Instituce umění: „teorie avantgardy“

Řada historických prezentací umění a literatury je neuspokojivá vinou faktu, že jen dubluje dějiny společnosti. Poznání se dosahuje teprve tehdy, když se podaří uchopit dějiny umění jako svébytnou historii, která s historií moderní společnosti vstupuje do určitého vztahu. A k tomu je zapotřebí konstrukce, již je možné provést jedině od konce – ale konec umění je fata morgana: objevuje se na horizontu a hned zase mizí. Jednou však byl konec umění – přesněji řečeno: vtažení umění do životní praxe – alespoň intendován: v dadaismu a raném surrealismu. Překonání umění životem – přinejmenším u surrealistů koncipované jako součást projektu revoluční proměny celého života – muselo ztroskotat zároveň s tím, jak surrealistický projekt zanikl ve světových válkách dvacátého století.

Toto ztroskotání ale má zvláštní charakter, nad kterým je třeba se zamyslet. Neztroskotal tu jeden projekt z mnoha; ztroskotala tu realizace umění, ztroskotalo to, co umění musí chtít, ale co mu je současně odepřeno. Surrealismus má nedocenitelný význam nikoli proto, že by stvořil nejdokonalejší díla v umění dvacátého století, nýbrž proto, že se dotýká tajemství umění v éře moderny. Jestliže od svého osamostatnění na sklonku osmnáctého století až po Rimbauda bylo umění prostorem naděje v uskutečnění zcela jiného, ve ztroskotání avantgardního projektu se tato naděje odhaluje jako nutně navždy nesplnitelná. Umění je od této chvíle beznadějnou nadějí, anebo – jinak řečeno – vzpomínkou na to, že tu kdysi byla naděje.

Snad lze dosavadní výklad objasnit krátkým zastavením u estetických úvah pozdního Benjamina. Pozorné čtenáře jeho textů stále znovu překvapovalo, že vůči ztrátě aury zaujímá ambivalentní postoj. Pojmeme aury Benjamin reformuloval pojem zdání, jak vystupoval v idealistické estetice, z hlediska teorie recepce tak, že najevo vyšel společný rys instituce umění a instituce náboženství. Distance, již aura zakládá, je podmínkou prožitku

onoho iracionálního chvění, které z díla vychází. Z této perspektivy se ztráta aury ve stati o reprodukovatelnosti uměleckého díla jeví jako emancipace estetické zkušenosti ze schématu, které je v poslední instanci náboženského rázu. Rozptýlené vnímání, užívání a testující postoj by byly formami estetického počínání, které by zcela zapadlo do každodennosti a nemělo by již auratických děl zapotřebí. V krátkce nato napsaných studiích o Baudelairovi se aura díla naopak znovu dostává do centra pozornosti jako nepominutelná podmínka estetické zkušenosti.²⁶⁶ Očividný rozpor, jehož se zde Benjamin dopouští, v sobě má cosi podstatného: ve stati o uměleckém díle Benjamin promýšlí avantgardní projekt realizace umění, krátce nato v baudelairovských studiích pak jeho nenaplnitelnost. Nechráněn se staví aporii, již po ztroskotání uvedeného projektu rýsuje situace umění. Umění je zbaveno kouzla, ale přitom se bez kouzla nemůže obejít. Co Mallarmé tušil a co se odvažoval vyjadřovat jen zašifrovaně v labyrintických souvětích, to již po éře historických avantgard víme jasně: jsme to my, kdo plodí magii umění, a to skrze povyk, který kolem umění činíme. Bez instituce není umění ničím.

Význam tohoto zjištění sotva někdo promyslel s takovou důsledností jako Adorno, jehož estetika je postavantgardní v přísném smyslu slova. Když se na ni podíváme z pohledu historických avantgardních hnutí, vyjde najevo její restaurativní ráz (v doslovném smyslu slova): jde tu o znovunastolení instituce umění při plném vědomí aporetičnosti podobného podniku. Zatímco avantgardy smýšlely o díle nepřátelsky, Adornova estetika má naopak těžiště v emfatickém konceptu uměleckého díla. Intence avantgard, jež směřovaly k roztříštění díla, vtahuje Adorno zpátky do díla, a chápe je přitom jako autonomní a nalomené současně. Zatímco avantgardy usilují o destrukci aury, Adorno pracuje na restituci kategorie zdání.²⁶⁷

Adornem rozvržená konstrukce dějin umění se snaží potlačit a zapomenout avantgardní zlom, proti kterému se myšlenkově rozvíjí jakožto proti meznímu pokušení. Jednotou umění a života, jež tvoří horizont touhy avantgardních hnutí, se Adorno zabývá v jediném textu, totiž ve výkladu Odysseova setkání se Sirénami z *Dialektiky osvícenství*. Odysseus připoutaný ke stěžni slyší zpěv Sirén, zatímco jeho druzi musí se zacpanýma ušima ze všech sil veslovat. Adorno s Horkheimerem výjev komentují následovně: „Strach z toho, že člověk ztratí své Já a s ním zruší hranice mezi sebou a jiným životem, hrůza před smrtí a destrukcí, je spojena s příslibem štěstí, jímž byla civilizace ohrožena v každém okamžiku.“²⁶⁸ Splynutí zpěvu s celkem života

266 Viz BENJAMIN, „Umělecké dílo“, s. 17–47, zde s. 21 nn., *idem*, „O některých motivech u Baudelaira“, in: *Dílo a jeho zdroj*, s. 81–112, zde s. 103 nn.

267 K tomu viz mou studii *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, s. 59 nn.

268 Theodor W. ADORNO – Max HORKHEIMER, *Dialektika osvícenství*, Praha: OIKOYMENH 2009, s. 44.

tu rep
čemuž
hu opro

Inst
hájit př
na kter
tuje v
díla chá
hodina.
zabarve
umělecl
materiá
ní zúžen
Prousta

I sar
ru: prot
né jako
Kdo je
nost, že
se už j

5. Nov

Má Teo
proto k
leckého
ha z ro
možno
ní i nez
význam
sazoval
zem na
nutím z
modern
tých let

Co
ne? Kd
od bud

269 Viz

tu reprezentuje archaické spojení ztráty osobitosti a touhy po smrti – proti čemuž Adorno staví imperativ propracovaného díla, které mimetickou touhu oprostuje od skutečnosti a mění ji ve zdání.

Instituce umění je u Adorna bez historie, pouze je nutno ji stále znovu hájit před archaickou touhou. Historii mají pouze díla, neboť v materiálu, na kterém spočívají, jsou uloženy společenské rozpory. Adorno argumentuje v Hegelově stylu proti Hegelově tezi o konci umění a modernistická díla chápe jako podoby nevědomého vyjádření toho, co odbila historická hodina. To ovšem může učinit jedině proto, že takříkajíc obejde historicky zabarvenou subjektivizaci uměleckých výrazových prostředků a pro každý umělecký druh přijímá v kterémkoli daném okamžiku jen *jeden* umělecký materiál, který skutečně stojí na výši doby. Odtud důsledně vyplývá extrémní zúžení kánonu, který například literaturu moderny v zásadě redukuje na Prousta, Kafku, Joyce a Becketta.

I sama zúženost Adornovy konstrukce moderny však je vyjádřením odporu: proti libovolnosti totiž staví přísnost pojmu. Nic by nebylo tak pomýlené jako domněnka, že Adorna překonáme, jakmile se ho naučíme kritizovat. Kdo jeho teorii podrobí serióznímu studiu, spíše učiní onu zvláštní zkušenost, že myšlení, jež se od Adorna odráží, nakonec ústí v drahách, kterými se už jednou vydal on sám.

5. Nová definice moderny

Má *Teorie avantgardy* nepředstavovala teorii neoavantgardy, a dočkala se proto kritiky od autorů, kteří Benjaminovu stať o reprodukovatelnosti uměleckého díla považovali za nejrozvinutější podobu politické estetiky.²⁶⁹ Kniha z roku 1974 spíše udávala důvody, proč je neoavantgarda, již by bylo možno brát vážně, představitelná jen tehdy, pokud do svého projektu začlení i nezbytnost vlastního ztroskotání. To učinil Joseph Beuys a v tom tkví význam jeho gesta pro umění dvacátého století. *Teorie avantgardy* však neprosazovala Adornovu estetiku, naopak její jednostrannost kritizovala s poukazem na souběžnost různých stavů materiálu, které nelze pouhým rozhodnutím zredukovat na jeden. Nově tím byla položena otázka po konstrukci moderny a po estetickém hodnocení. A v této situaci propukla v osmdesátých letech pod vlivem Spojených států debata o postmoderně.

Co se stane, když se nynější čas, který teorii skýtal záchytný bod, rozpadne? Když již přítomnost není onou skalou, na níž se minulost jasně odlučuje od budoucnosti? Když se naopak jeví jako nekonečně rozlehlá plocha, na

269 Viz LÜDKE, „*Theorie der Avantgarde*“.

kteří lze v ostrém světle vnímat věci bez hloubky? Lze odhadovat, že subjekt pak přítomnou skutečnost prožívá jako sled okamžiků, které se střídají, aniž by v něm zanechávaly jakoukoli jinou stopu než pomíjivou stopu pocitu libosti či nelibosti. Budoucnost pro tento subjekt není oblaky zahalený nebo naopak jasně vyznačený horizont, nýbrž protažení nynějška do nekonečna – a i minulost se mu proměňuje v nynějšek vždy právě pamatovaného. Pro tento „postmoderní“ subjekt neexistuje žádný způsob zacházení s minulostí, který by mu mohl pomoci porozumět sobě a vlastní přítomnosti. Není už totiž čemu rozumět. Pak by bylo skutečně dosaženo konce umění – což se ale samozřejmě optimálně slučuje s pokračováním provozu.

Tento scénář – který nám někteří autoři prezentují jako vizi blažené éry médií, v níž je každý už jen průchozí stanicí pro neustále rostoucí množství informací, které si vyvolává a v odlišném uspořádání je vrací do nekonečné komunikační sítě – sice nepopisuje naši realitu, nepochybně ale popisuje jednu její možnou vývojovou tendenci. Ještě stále můžeme reagovat.

Jednu takovou možnou odpověď se snaží předložit *Proza moderny*.²⁷⁰ Výchozí myšlenka knihy je prostá, její rozvedení se ovšem prokázalo jako obtížné. Pokud se nám ve znamení postmoderny nezdaří zastavení dějin (v Benjaminově smyslu slova), pak musíme obrátit pořadí pokusu a snažit se z četby moderních textů, které nám donesla tradice, vyzískat onen obraz, který nejsme s to zkonstruovat. Přecházím zde vskutku zneklidňující obtíže celého východiska, například otázku, zda nám tradice skutečně předkládá významná díla. (Duchamp měl jak známo podezření, že v muzeích možná visí nesprávné obrazy.) Jak se dalo čekat, výsledek těchto čtení byl zprvu natolik disparátní, že se jakákoli snaha o synoptický přehled musela jevit jako předem beznadějná. Ani motivy, ani postupy a techniky neumožňovaly zformulovat alespoň zčásti konzistentní pojem moderny. A stejně matoucí je obraz rýsovaný v sekundární literatuře: jeden za první modernistické hnutí považuje romantiku a zvláště ranou německou romantiku, druhý vychází z Baudelaira, Mallarmého a Valéryho a modernu pojímá jako antiromantické hnutí – a oba pro svou prezentaci mohou uvést věrohodné důvody. Mnozí chápou literární realismus jako premoderní formu, avšak poslední dobou se stále častěji vyzdvihuje jeho modernost. Čím hlouběji ale pronikáme do houštin navzájem si odporujících tezí, tím jasněji se ukazuje, že v nich jsou abstraktně fixovány protiklady, jejichž napětí právě vytváří pole estetické moderny. Toto pole nelze přičíst ani k romantice, ani k odvržení romantiky; je určováno rozestupem do těchto protikladů. Klasicistní racionalita (Valéry) a gesto anarchického psaní (automatické psaní u surrealistů), obrat k realitě (Zola) a konstituce autonomních jazykových světů (Mallarmé), hypostatizace uměleckého díla jakožto parareligiózní instance spásy a nao-

270 BÜRGER, *Prosa der Moderne*.

pa
na s
dru
vyk
v ni
né f
bez
Z
liter
jaké
poň
i ty n
V
podí
ní m
telný
autor
důvěr
na ná
v ins
světe
poten
vaná j
ná rez
obou a
(vient
to „po
„André
Pře
nost ob
Pana T
tivním
lečný r
odmít
odpoví
četbě te
význam

271 BRE
Manj
272 „And
s. 120

pak zmizení díla v nesrozumitelném mručení, afirmace subjektu a rezignace na subjekt – tyto protiklady nemůžeme jednoduše konstatovat jeden vedle druhého: tvoří protichůdné póly estetické moderny a rozhodující je, že je lze vykázat na dílech. Moderní jsou texty, jež v sobě nesou tato napětí, obostávají v nich, a svědčí tak o dilematu moderního subjektu, jehož nárok na svobodné formování skutečnosti i sebe sama se stále znovu tříští na prožitku vlastní bezmoci v pevně vytyčeném společenském řádu.

Závěrem bych rád postavil do kontrastu dvě velké figury francouzské literární moderny, Paula Valéryho a Andrého Bretona: ne ke zdůraznění, jaké krajní protiklady do sebe moderna pojímá, ale především abych alespoň poukázal na to, že texty obou uvedených autorů v sobě vždy obsahují i ty moderní momenty, vůči kterým se vymezují.

Ve Francii dvacátých let proti sobě stojí Valéry s Bretonem jakožto antipodi. Na jedné straně autor *Mladé Parky* (*Jeune Parque*) a exponent klasicistní moderny, jež chce proces umělecké tvorby učinit racionálně propočitatelným a náhodě i nadání přiznává jen minimální význam, na straně druhé autor surrealistického manifestu, který vychází z ostré kritiky racionalismu, důvěřuje silám touhy a obrazotvornosti a v oblasti umělecké produkce sází na náhodu. Na jedné straně kartezián, jenž se snaží pozdvihnout vlastní já v instanci ničím nepodmíněné nadvlády nad vlastními pocity i nad vnějším světem, na straně druhé surrealista, jenž chce zpod nadvlády já osvobodit potenciál podmaněných pudů. Na jedné straně práce na díle, ač koncipovaná jakožto nekonečná, na straně druhé deklarovaná, i když nerealizovaná rezignace na dílo. Naznačené protiklady lze snadno doložit na výročích obou autorů. Breton roku 1923 spatřuje ve Valérym člověka, který se „zařadil“ (*vient de „se ranger“*), a ve druhém surrealistickém manifestu mu spílá jakožto „policajtoví“.²⁷¹ Valéry si zas roku 1927–1928 poznamenává do zápisníku: „André Breton atd. – Maximum snadnosti a maximum skandálu.“²⁷²

Přesto ale tento obraz vzájemného kontrastu přes všechnu svou zřetelnost obsahuje jen půl pravdy. Mladý Breton se s Valérym přátelil a autora *Pana Těsta* (*Monsieur Teste*) ctěl – a i Valéry rozeznává v dadaistickém destruktivním impetu impulsy, jež mu jsou známy z vlastní zkušenosti. Jako společný rys Valéryho a Bretona lze rozeznat protestní postoj, existenciální odmítnutí (*refus*), jež se stává pramenem dvou odlišných, avšak v hloubi si odpovídajících výkladů modernity. To ovšem vychází najevo až při pečlivé četbě textů. Bretonovo *Pohrdlivé vyznání* (*Confession dédaigneuse*), jeho nejvýznamnější prozaický text před prvním manifestem surrealismu, je až po

271 BRETON, „La Confession dédaigneuse“, s. 196, a *idem*, „Druhý manifest surrealismu“, in: *Manifesty surrealismu*, Praha: Herrmann & synové 2005, s. 82.

272 „André Breton etc. – Maximum de facilité et maximum de scandale.“ VALÉRY, *Cahiers*, s. 1208.

jednotlivé formulace veden vzorem Valéryho *Pana Těsta*. Pohrdání vládnoucím literárním provozem a odtud pramenící touha zformulovat autorskou etiku, která nesetrvává na poli literární libovůle, nýbrž obnáší i praktické důsledky: toto je rovina, na níž leží společné rysy obou textů i životních gest, na nichž díla spočívají.

Tento společný zdroj pak má za důsledek, že i po odloučení obou projektů zůstává v jednom i druhém poukaz k protikladu. Valéry není jen karteziánským racionalistou, ale i autorem, jenž si ve vztahu s Catherinou Pozzi pronikavě zaznamenává ztroskotání svého racionalismu – a Breton, který z doby první světové války nikdy nezapomene na setkání se šílencem, jenž celou válku považuje za jedinou gigantickou simulaci, vždy dbá na to, aby neztratil onu kontrolu nad realitou, jíž se zmíněný muž vzdal. Valéry sice ve své poetice zdůrazňuje práci na díle, dnes je však pro nás především autorem *Zápisníků*, spontánně zaznamenaných zápisků, jimž charakter díla uniká – a Breton sice v programu automatického psaní chválí spontaneitu (ovšem ne bez ironických zlomů), je však autorem prozaických textů (vzpomeňme na začátek *Nadji*), jejichž intenzita je výsledkem přísné pracovní disciplíny.

Modernu, jak se nám jeví dnes, již nelze spojit s linií jediné tradice, jak to svého času učinil Adorno, odhodlaný uznat moderní hudbu pouze v rámci Schönbergovy školy. Tím se ale moderna nestává věcí libovůle, spíše žije ze vzájemného napětí oněch vyhrocených protikladů, jež mají moc nad naši existencí. Snad můžeme dokonce zajít až k tvrzení, že *jedno* rozhodující kritérium pro zhodnocení moderních textů tkví v otázce, zda toto napětí dokážou snést, či jinými slovy, zda z nich – tak jako v nejlepších Valéryho a Bretonových textech – není to, vůči čemu se vyhraňují, vyloučeno, nýbrž zůstává v nich přítomno jako pól napětí.

XV. Krajina v malířství dvacátého století. K revizi pojmu moderny

Podíváme-li se na moderní malířství dvacátého století, až na několik málo výjimek se zdá, že z něj krajina jako žánr zmizela. V letech 1907–1909 pracuje s motivem krajiny zejména Braque na obrazech z *L'Estaque* a po něm i Picasso, ale další společné rozvíjení analytického kubismu pak míří k zátiší a u Picassa také k portrétní malbě. K rozpracování problému, jak převést trojrozměrný prostor do dvojrozměrné plochy (což je základní problém veškerého malířství), bylo zátiší očividně výhodnější. Mizení krajiny z malířské tendence, dlouhou dobu považované za malířství moderny jako takové, jež se ovšem dnes jeví jen jako jedna z mnoha drah v malířství dvacátého století, je pozoruhodné proto, že vývoj moderny v devatenáctém století, jak trefně upozornil Werner Spies v recenzi pařížské výstavy *Méditerranée*, „probíhal téměř výlučně prostřednictvím dobývání krajiny“.²⁷³ Obrazový žánr, považovaný ve Francii s jejím dlouho panujícím akademismem – a to zejména oproti historické malbě, ale i portrétu – za nízký (hierarchie výtvarných žánrů se v posledku, stejně jako v klasické poetice, kryla s hierarchií obsahu), se stal výsadním polem emancipace malířství. Krajina byla žánrem, v němž Corot a malíři barbizonské školy současně s odklonem od stávajících kompozičních schémat prosadili obrat k plenéru a vytváření obrazu (ne pouhé skici) přímo před daným motivem ve volné přírodě. Krajina byla žánrem, v němž impresionisté uskutečňovali malbu světlem a Gauguin s postimpresionisty objev nové plošnosti. Z krajiny vyšel dokonce i přechod k abstrakci: u Kandinského je to horská krajina kolem Murnau, kterou pozvolna podrobuje procesu zpředmětnění, u Mondriana pláž a duny u Domburgu a nakonec

273 Viz *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 7. října 2000.

jeden jediný strom, který odděluje od lokální barvy a v jedné sérii obrazů postupně zjednodušuje. Celkový dojem skoro je, že krajina postupně mizí v abstrakci.

Vybízí to k domněnce, že krajina v malířství ztrácí na významu, jelikož v realitě naší společnosti, která dávno začala s totálním zužitkováním přírody, už neexistuje. S takovým výkladem se nelze spokojit. Přehlízí, nač upozornil Joachim Ritter v článku „Krajina“:²⁷⁴ estetické krajiny jsou „samy o sobě bez jakékoli pevné osy“, „jejich specifický tvar i jejich dějinný ráz jsou zcela sekundární“, a nelze tedy vyloučit, že jednoho dne bude možno prožívat i průmyslové oblasti jako krajinu.

Pokud chceme pochopit, proč hraje krajina v malířství dvacátého století tak mizivou roli, budeme si muset ujasnit předpoklady, které teprve estetické osvojení přírody umožňují. Sedlák v tradiční společnosti, spjatý s koloběhem dní a ročních období, neprožívá okolní přírodu jako krajinu, nýbrž jako samozřejmou podmínku vlastního žití. Teprve ono oddělení od přírody, které nastoluje městský způsob života, a skutečnost, že je příroda využívána a rabována, umožňují v kontrastu prožívat údolí s říčkou a loukami, stromy a statky nebo horskou divočinu jako krajinu. Jinými slovy, bez moderních rozdělovacích procesů a s tím spjatého utrpení by žádná krajina neexistovala. To ovšem také znamená, že krajina se ukazuje jedině takovému subjektu, kterému jeho povědomí vlastní dějinnosti dává sílu nahlédnout již uplynulý stav přírody s požitkem, bez nostalgie. Pokud subjekt zmizí – což je teze, kterou, jak známo, zastávají postmoderní myslitelé – a pokud již rozdělovací procesy nepůsobí jedincům utrpení – což je stav, který Herbert Marcuse v *Jednorozměrném člověku*²⁷⁵ prohlásil za obecně rozšířený –, pak by již neexistovaly předpoklady pro zkušenost krajiny; a to by dávalo dobré teoretické odůvodnění pro odvrát moderních malířů od zobrazování krajiny.

Většina teorií ovšem poskytuje příliš silné vysvětlení a neskýtá prostor pro odchylky. Obávám se, že to platí také pro načrtnutý pokus, v němž se popírá možnost zažít ještě dnes krajinu. Odporuje mu naše zkušenost: krajiny nás dokážou uchvátit stejně silně jako dřív. – Teorie nás učí tomuto třeba i intenzivnímu prožitku nedůvěřovat: může to být neautentické, může to být pouhá setrvačnost v postoji vstípeném učení. Prožívaná zkušenost nám ale zase dává podnět nedůvěřovat absolutismu příliš plynule postupující teoretické konstrukce. Dilema, které se zde otevírá mezi teorií a zkušeností, nás vybízí obrátit se k obrazům samým a zkusit, jestli přímo v nich

274 Joachim RITTER, „Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft“, in: *Subjektivität. Sechs Aufsätze*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1974, s. 141–163.

275 Herbert MARCUSE, *Jednorozměrný člověk. Studie o ideologii rozvinuté industriální společnosti*, Praha: Naše vojsko 1991.

nenajdeme vysvětlení, zda, a pokud ano, tak za jakých podmínek, je ve dvacátém století vůbec možná krajinomalba. Omezím se přitom na dva autory, Maxe Beckmanna a Gerharda Richtera, jejichž krajinomalby bylo možné si v posledních letech prohlédnout v Hamburku a Hannoveru.

Beckmannovy obrazy ukazují, že se krajinomalba končícího století nespokojí s reprodukcí kousku přírody a že může být nástrojem k osvojení světa. Ve své „tvůrčí zповědi“ z roku 1920 se Beckmann vyznal ze vztahu k městu: „Právě zde je teď naše místo. Musíme sami vnímat utrpení, které přijde.“ Přesto není jeho krajinomalba ani neporozuměním, ani dočasným útekem od závazků, jež si autor sám stanovil, nýbrž stále znovu uskutečňovaným pokusem „shrnout“ život – a to zcela současný život v celé jeho děsivosti – a „zavřít jej, ubít, zardousit do zřetelně ostrých linií a ploch“. Tento autorský komentář naznačuje dvojí: na Nietzscheho tříbený vitalismus, a násilnost, která – a to je rozhodující – odpovídá na životní poměry v podmínkách moderny. Před první světovou válkou se Beckmannovo malířství ještě nacházelo ve znamení pozdního impresionismu, přestože se jej pokouší dynamizovat. Teprve válka z něho učiní malíře dvacátého století, který je jako málokdo na stopě své doby. Nemilosrdně namaloval sám sebe jako sanitáře s pološilným výrazem, a také jeho dopisy z války ukazují, že nahlédl, jak se hrůze postavit čelem – až po nervové zhroucení. Válku chápe jako fakt života a chce se do ní „vžít“, chce ji sledovat až k nejzazším hranicím ne proto, aby posléze namaloval obrazy z války, ale aby do sebe pojal atmosféru události, která mění svět.

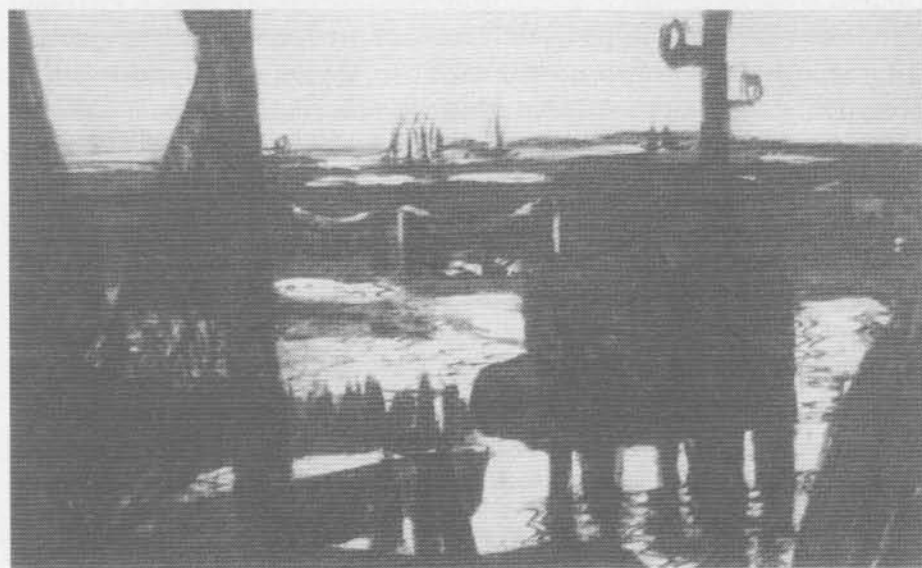
Něco z toho se ukazuje i v jeho krajinách. Mnohé vycházejí z typických fotografických motivů: do obrazu zasahující větve, která motiv rámuje (*Krajina se starým zámkem a agáve*), nebo rybářské sítě pověšené k vyschnutí v popředí, plachetnice na horizontu (*Mělkčina*). Jenže tyto obrazy nevyvolávají dojem idyly. Beckmann se naopak snaží o to, aby dojem idyly odstranil: do obrazu zasahující větve s nadpřirozeně velkými listy zaujímá téměř polovinu plátna, strom, který větve nese, je brutálně odštížen horním rámem obrazu, agáve v popředí agresivně srší do všech světových stran, jako by měly sloužit k obraně před útokem. Obraz *Mělkčina* z roku 1946: černo-zelená horizontální plocha mezi dvěma sloupy zdůrazňujícími vertikálu se temně odděluje od žluti nebe, které se, poznamenaná znaky červeně, zrcadlí v mělké vodě v popředí. Neurčitá hrozba nevychází z motivu, nýbrž z toho, co z něho dělá Beckmann, neboť pro něj to světovou válkou očividně neskončilo.

V celé řadě obrazů se Beckmann ujímá romantického motivu pohledu oknem, ovšem transformuje jej, ať už volbou nezvykle úzkých výškových formátů, ve kterých se jednotlivé předměty jakoby vrší přes sebe, nebo začleněním šikmých ploch a diagonál, které naplňují statický motiv vzrušeným pohnutím. V obraze *Žimní krajina* z roku 1930 (obr. 22) působí rumělková křídla oken jako vytržená z pantů. Pohled padá na zasněžený dvorek se



Obr. 22 Max BECKMANN, *Zimní krajina*, 1930, 84 × 75,5 cm, Eindhoven: Stedelijk Van Abbemuseum

stodolou a ořezanými stromy, v jejichž větvoví někteří interpreti vidí tvar hákového kříže. Ještě nápadnější je zamlžené okno vlevo, jehož šedí brání pohledu ven. Obraz se tak stává jasným zachycením hrozivé politické situace kolem roku 1930, aniž by ztrácel cokoli z bezprostřednosti předmětného motivu. Dědictví obrazů historismu, o jehož udržení Beckmann v letech



Obr. 23 Max BECKMANN, *Měličina*, 1946, 55 × 89,5 cm, soukromá sbírka

Obr. 24 Gertrud Beckmann, *Landschaft*

před p
velkýc

Zat

možno
dičním
v krajin
sila mo
důkaz,
negací,
huje af

Dlo

dy zn
nabíled
tâpieso
ti. Kdy
servítky
kýč: za
rem k h
stromu.

Na c
„Měl jse
pouze t



Obr. 24. Gerhard RICHTER, *Garmisch*, 1981, 70 × 100 cm, Washington: soukromá sbírka, repro: Dietmar ELGER (ed.), *Gerhard Richter. Landschaften* (kat. výst.), Ostfildern: Cantz 1998

před první světovou válkou tvrdošjně usiloval, se neodráží jenom v jeho velkých mytologických kompozicích, ale i v jeho krajinomalbách.

Zatímco Beckmann ve svých obrazech krajin ohledával stále znovu také možnost výpovědi o vlastní době, přistupuje Gerhard Richter k tomuto tradičnímu výtvarnému žánru zcela jinak. Jako důsledný modernista spatřuje v krajinomalbě především nepoužitelný žánr, oběť oněch tabu, která vyhlásila moderna. Právě to jej ale podle všeho podněcuje tabu prolomit a podat důkaz, že i dnes je zcela dobře možné malovat krajiny. A tak onu spirálu negací, která poháněla vývoj umění moderny, protáčí o otáčku dál a dosahuje afirmace, která negaci pojala do sebe.

Dlouhou dobu Richterovy krajinomalby iritovaly, kritikové je mnohdy zmiňovali jen zběžně, anebo zcela přecházeli mlčením. Důvod leží nabíledni. Jsou příliš krásné – což diváka, který je proškolen na vnímání tãpicsovské a beuysovské estetiky šrotu a zchátralosti, nabádá k obezřetnosti. Kdyby Richter nebyl světovým umělcem, mnozí kritici by si nebrali servítky a označili by kupříkladu *Garmisch* z roku 1981 (obr. 24) za jasný klíč: za sebou poskládané horské hřbety v modrošedých tónech, které směrem k horizontu světlají, mezi nimi mlžné kupy a v popředí temný vrcholek stromu.

Na otázku, proč maluje krajiny, poskytl Richter provokativní odpověď: „Měl jsem chuť namalovat něco pěkného.“ O provokaci jde pochopitelně pouze tehdy, pokud větu poměříme standardy dnes panujícího umělec-

kého diskursu; naproti tomu divák, který v Richterových obrazech poznává vlastní fotografie z dovolené, přijme jeho výrok bez výhrad a podezření. Parafraze otevřených krajín Caspara Davida Friedricha ospravedlnil Richter pozoruhodným tvrzením, že i dnes ještě lze malovat jako Friedrich, jenom ideologie romantického malíře je prý *passé*: očividně hozená rukavice zastánčům představy, že i dnes lze ve vývoji uměleckého materiálu najít nějakou přísnou logiku. Když konečně Richter vznáší nárok, aby byly jeho krajino-malby považovány za „subverzivní“, vychází v tom najevo, že bychom jeho komentáře k vlastní tvorbě nejspíš neměli brát za základ interpretace, ale spíše je chápat jako strategické přesuny s cílem obsazení pozic na uměleckém trhu s jeho rychle proměnlivými nároky.

Jistá opatření na obranu před výtkou, že tato tvorba představuje nepřipustný regres k romantickým efektům, ovšem Richter provedl i v samotných obrazech. Jedním je neostrost, která diváka nutně odkazuje k médiu. Nejedná se tedy v případě Richterových krajino-maleb nakonec o zkoumání média obrazu – v protikladu například k fotografii, ze které bere většinu obrazových námětů? Richter si sice sám pospíšil odpovědět na tuto otázku záporně – ale i přesto se tak jeho krajiny dají číst. Jiné opatření je možno spatřovat ve zcizovacích efektech, které Richter do řady prací zakomponoval: například v jednom kuse ze série *Maríny* nahradil nebe výřezem moře otočeným o 180°, jinde zas již hotovou krajinu zničil tím, že ji přetřel křiklavě žlutými barevnými plochami, a takto přiblížil svým abstraktním obrazům.

Nejspecifičtější znakem Richterových obrazů, který současně charakterizuje i jeho krajiny, však je rezignace na osobní malířský rukopis. I tam, kde širokým štětcem gesticky maluje na plátno barevné pruhy, je výsledek neosobní a bez výrazu. Gestika se ukazuje jako prostý postup, kterému nepřínáleží žádný význam. Oproti Beckmannovým krajino-malbám, které přímo kypí expresivní vůlí, jsou Richterovy krajiny prázdné, neříkají nic. Jejich paradoxní úspěch spočívá koneckonců v jejich ambivalenci: naivní divák v nich může vidět čistě krásné obrazy, užívat si jejich motivy, a zcizující prvky vůbec nevnímat (což ještě usnadňuje fakt, že nejsou přítomny na všech obrazech). Naproti tomu znalec umění na nich může obdivovat odmítnutí smyslu a Richtera včlenit do tradice moderny, jejíž hnací silou je odmítnutí, *refus*. Zatímco moderní umění se s postupem vývoje co do celkové tendence stále více vzdalovalo publiku a stalo se záležitostí skupinky zasvěcenců, Richterovi se podařilo krajino-malbami opět oslovit široké publikum. Cenou, již platí za tento úspěch, je totální dvojnásobnost díla.

Zatímco Beckmannovy krajiny svědčí o tom, že i ve dvacátém století může být krajino-malba médiem subjektivně zabarveného výkladu světa, Richterova krajino-malba naopak ukazuje, že právě přijetím tradičního žánru se lze včlenit do vývoje oné moderny, jež je poslušná principu odmítání. Ještě před několika lety bylo možno v pojednání jistého mladšího kunsthis-

torika
pozná
diční t
mů ze
či umě
odvrhn
pohled
vždy se
i pro or
Beckma
se vždy
vu nad
je dnes
otevřít
když m
nýbrž j
Když se
dílými
program
návrat v
jeho m
je jenom
afirmaci
v dějiná
jak nově
Richter
Pohled n
dává po
a to tak,
sebe vni

torika číst, „že krajinomalba jako specifický žánr nemůže v rámci nároků poznání současného malířství postačovat“; můžeme v tom vidět dozvuk tradiční teorie, jejíž tajemný patos pokroku se odvozuje od uměleckých programů ze začátku končícího století. Jejich pochopitelný absolutismus – tvůrčí umělec smí sledovat jen jednu vývojovou linii, a ostatní možnosti musí odvrhnout – vede při přenosu na teoretickou rovinu ke zúžení historického pohledu. Zároveň si ale musíme jasně uvědomit, že modernou vytyčená tabu vždy současně zakládají možnost vlastního tvůrčího prolomení – a to platí i pro ono tabu, jímž moderna určitého typu útočí na krajinomalbu. Právě na Beckmannově a Richterově případu se lze naučit, že modernistickým tabu se vždy lze dovedně vyhnout, nebo je převrátit v opak. Zamyslíme-li se znovu nad teorií načrtnutou v úvodu, která rovněž vyhlašuje, že krajinomalba je dnes vyloučena, vychází nám jako nutný požadavek, že tuto teorii musíme otevřít nevypočitatelnosti uměleckého rozhodování. Toho lze dosáhnout, když mizení subjektu nebudeme chápat jako poslední etapu v jeho dějinách, nýbrž jako pohyb, který eliminuje sebeafirmaci já, a současně ji umožňuje. Když se Michel Foucault i Roland Barthes v pozdních textech – byť rozdílnými cestami a s rozdílnými záměry – vrací k subjektu, dokládá to, že programatický odvrát od subjektu je většinou pouze podmínkou pro jeho návrat v proměněné podobě. Richterovo zřeknutí se osobního rukopisu, jeho mizení za obrazem, který podle všeho zdání ukazuje pouze kus reality, je jenom momentem v kyvadlovém pohybu moderní subjektivity mezi sebeafirmací a sebezrušením. Mizení autora nebude ani posledním zastavením v dějinách krajinomalby, spíše se stane východiskem rozmanitých pokusů, jak nově určit vztah krajiny a subjektivity. (Jistě není náhodou, že celou řadu Richterových žáků z düsseldorfské Kunstakademie lze označit za krajináře.) Pohled na zdánlivě okrajový fenomén krajinomalby ve dvacátém století nám dává poznat proměny zvyklostí ve vnímání, jimž musí teorie nejprve dostát, a to tak, že se vzdá konstrukce čistě lineárních vývojových drah a pojme do sebe vnitřně protikladné polarity a vztahy napětí.

Seznam literatury

-
- Theodor W. ADORNO, *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, 4. vyd., Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1969
- *Einleitung in die Musiksoziologie. 12 theoretische Vorlesungen*, Reinbek: Rowohlt 1968
- *Eстетická teorie*, Praha: Panglos 1997
- *Impromptus. Žweite Folge neu gedruckter musikalischer Aufsätze*, 3. vyd., Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1970
- *Minima moralia*, Praha: Academia 2009
- *Musikalische Schriften I–III*, ed. Rolf Tiedemann, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1978
- *Noten zur Literatur*, ed. Rolf Tiedemann, sv. 3, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1965
- *Noten zur Literatur*, ed. Rolf Tiedemann, sv. 4, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1974
- *Philosophie der neuen Musik*, 2. vyd., Frankfurt n. M. – Berlín – Vídeň: Ullstein 1972
- *Versuch über Wagner*, 2. vyd., Mnichov – Curych: Knauer 1964
- *Über Walter Benjamin*, ed. R. Tiedemann, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1970
- Theodor W. ADORNO – Max HORKHEIMER, *Dialektika osvícenství*, Praha: OIKOYMENH 2009
- Sarane ALEXANDRIAN, *Marcel Duchamp*, Paříž: Flammarion 1976
- Charles BAUDELAIRE, *Malé básně v próze*, Praha: Garamond 2014
- *Œuvres complètes*, ed. Y.-G. Le Dantec a Claude Pichois, Paříž: Gallimard 1954
- Walter BENJAMIN, „Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker“, in: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischer Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1963
- *Gesammelte Schriften*, ed. R. Tiedemann a H. Schweppenhäuser, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1972 nn.
- „O některých motivech u Baudelaira“, in: *Dílo a jeho zdroj*, s. 81–112
- „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“, in: *Výbor z díla*, sv. 1,

- Literárněvědné studie*, Praha: OIKOYMENH 2009, s. 299–326
- John BERGER, *The Success and Failure of Picasso*, Londýn: Penguin 1965
- Russell A. BERMAN, „Konsumgesellschaft. Das Erbe der Avantgarde und die falsche Aufhebung der ästhetischen Autonomie“, in: Christa BÜRGER – Peter BÜRGER (ed.), *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1987, s. 56–71
- Joseph BEUYS, „Dank an Wilhelm Lehmbruck“, *die tageszeitung*, 29. ledna 1986
- *Joseph Beuys. Zeichnungen – Tekeningen – Drawings. Ausstellung und Katalog. Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Museum Boymans – van Beuningen Rotterdam* (kat. výst.), Mnichov: Prestel 1979
- Maurice BLANCHOT, „La folie par excellence“, *Critique*, únor 1951, č. 45, s. 99–118
- Yves BONNEFOY – Antoni TÀPIES, *Un Fragment de statue dans l'herbe d'un enclos encore désert*, Paříž: F. B. 1984
- Bertolt BRECHT, *Historiky o panu Keunerovi*, Praha: SNKLU 1963
- *Prosa*, sv. 1, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1967
- *Schriften zur Literatur und Kunst*, sv. 1, Berlín – Výmar: Aufbau 1966
- André BRETON, „Confession dédaigneuse“, in: *Œuvres complètes*, ed. Marguerite Bonnet, sv. 1, Paříž: Gallimard 1988
- *Manifesty surrealismu*, Praha: Herrmann & synové 2005
- *Nadja*, Praha: Dauphin 1996
- Saskia BROS – Rudi FUCHS (eds.), *documenta 7* (kat. výst.), sv. 2, Kassel: Dierichs 1982
- Christa BÜRGER, *Der Ursprung der bürgerlichen Institution Kunst. Literatursoziologische Untersuchungen zum klassischen Goethe*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1977
- Christa BÜRGER – Peter BÜRGER – Jochen SCHULTE_SASSE (ed.), *Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1982
- Peter BÜRGER, *Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1998
- *Prosa der Moderne*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1988
- *Ursprung des postmodernen Denkens*, Weilerswist: Velbrück 2000
- *Vermittlung – Rezeption – Funktion. Ästhetische Theorie und Methodologie der Literaturwissenschaft*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1979
- *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1983
- Pierre CABANNE, *Dialogues with Marcel Duchamp*, New York: Da Capo 1979
- Ernst CASSIRER, *Philosophie der symbolischen Formen*, sv. 5, *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1965
- Barbara CATOIR, *Gespräche mit Antoni Tàpies*, Mnichov: Prestel 1987
- Jean CLAIR, „Odpovědnost umělce. Avantgardy mezi strachem a rozumem“ in: *Úvahy o stavu výtvarného umění. Odpovědnost umělce*, Brno: Barrister & Principal 2006, s. 117–206
- Philippe DAGEN, *La Haine de l'art*, Paříž: Grasset 1997
- Denis DIDEROT, „O dramatickém básnictví“, in: *O umění*, Praha: Odeon 1983

- Klaus DIRSCHERL, „Antoni Tàpies' Plakate. Ikonische Schrift und zeichenhaftes Bild“, in: *idem* (ed.), *Bild und Text im Dialog*, Pasov: Rothe 1993, s. 409–428
- Gertrud DÜBI-MÜLLER – André KAMBER (eds.), *Freundschaft und Kunstsinn. Die ehemaligen Solothurner Ferdinand Hodler-Sammlungen* (kat. výst.), Solothurn: Kunstmuseum Solothurn 1996
- Marcel DUCHAMP, „Apropos of ‚Readymades““, in: Michel SANOUILLET – Elmer PETERSON (eds.), *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, Londýn: Thames and Hudson 1975
- *Die Schriften*, sv. 1, Curych: Regenbogen 1981
- Thierry de DUVE, „Kant nach Duchamp“, *Kunstforum*, 1989, č. 100, s. 186–206
- *Pikturaler Nominalismus. Marcel Duchamp, die Malerei und die Moderne*, Mnichov: Schreiber 1987
- Michel FOUCAULT, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paříž: Gallimard 1988
- Gustave FLAUBERT, *Extraits de la Correspondance ou Préface à la vie d'écrivain*, ed. Geneviève Bollème, Paříž: Éditions du Seuil 1963
- Arnold GEHLEN, *Über kulturelle Kristallisation*, Brémy: Angelsachsen 1961
- André GIDE, „Billets à Angèle“, in: *Incidences*, Paříž: Éditions de la nouvelle revue française 1924, s. 39–45
- Johann Wolfgang von GOETHE, „Über die Gegenstände der bildenden Kunst“, in: *Werke*, ed. Karl Heinemann, sv. 22, Lipsko – Vídeň: Bibliographisches Institut 1901–1908
- Johann Wolfgang von GOETHE – Friedrich SCHILLER, *Korespondence*, Praha: Odeon 1975
- Jack GOODY – Ian WATT, „The Consequences of Literacy“, *Comparative Studies in Society and History*, roč. 5, 1963, č. 3, s. 304–345
- Peter GORSEN, „Zur Dialektik des Funktionalismus heute. Das Beispiel des kommunalen Wohnungsbaus im Wien der zwanziger Jahre“, in: Jürgen HABERMAS (ed.), *Stichworte zur „Geistigen Situation der Zeit“*, sv. 1, *Nation und Republik*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1979
- Clement GREENBERG, „Counter-Avant-Garde“, in: Joseph MASHECK (ed.), *Marcel Duchamp in Perspective*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall 1975, s. 122–133
- Jürgen HABERMAS, „Bewusstmachende oder rettende Kritik – die Aktualität Walter Benjamins“, in: Siegfried UNSELD (ed.), *Zur Aktualität Walter Benjamins*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1972, s. 173–223
- *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1985
- *Zur Logik der Sozialwissenschaften*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1970
- Susanne HÄNI – Harald SZEEMANN (ed.), *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800* (kat. výst.), Aarau – Frankfurt n. M.: Sauerländer 1983
- Anne d'HARNONCOURT – Kynaston L. McSHINE (eds.), *Marcel Duchamp* (kat. výst.), New York: MoMA 1973
- Arnold HAUSER, *Methoden moderner Kunstbetrachtung*, Mnichov: Beck 1970

- Raoul HAUSMANN, *Am Anfang war Dada*, Steinbach – Gießen: Anabas 1972
- Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Jenaer Systementwürfe III*, ed. Rolf-Peter Horstmann, Hamburg: Meiner 1976
- *Malá logika. Encyklopedie filozofických věd I*, Praha: Svoboda 1992
- *Wissenschaft der Logik*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1981
- Thomas B. HESS, „J'Accuse Marcel Duchamp“, in: Joseph MASHECK (ed.), *Marcel Duchamp in Perspective*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall 1975, s. 115–120
- Wilhelm von HUMBOLDT, „Über Goethes Hermann und Dorothea“ in: *Werke*, ed. Andreas Flitner – Klaus Giel, sv. 2, 3. vyd., Darmstadt: WBG 1979
- Fredric JAMESON, „Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism“, in: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press 1991, s. 1–54
- „Reification and Utopia in Mass Culture“, *Social Text*, 1979, č. 1, s. 130–148
- Walter JENS, *Deutsche Literatur der Gegenwart. Themen, Stile, Tendenzen*, Mnichov: Piper 1961
- Erich KÖHLER, *Esprit und arkadische Freiheit. Aufsätze aus der Welt der Romania*, Frankfurt n. M.: Athenäum 1972
- Werner KRAUSS, *Studien zur deutschen und französischen Aufklärung*, Berlin: Rütten und Loenig 1963
- Peter Christian LANG, „Kommentierte Auswahlbibliographie 1969–1979“, in: LINDNER – LÜDKE, *Materialien*, s. 509–556
- Burkhardt LINDNER – W. Martin LÜDKE (eds.), *Materialien zur ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos. Konstruktion der Moderne*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1980
- Georg LUKÁCS, „Heidelberger Philosophie der Kunst 1912–1914“, in: *Lukács Werke*, ed. György Márkus a Frank Benseler, sv. 16, Darmstadt: Luchterhand 1974
- Georg LUKÁCS, *Wider den mißverstandenen Realismus*, Hamburg: Claassen 1958
- Jean-François LYOTARD, „Postmoderní situace“, in: *O postmodernismu*, Praha: Filozofický ústav AV ČR 1993, s. 95–202
- Paul de MAN, „The Rhetoric of Temporality“, in: *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1986, s. 187–228
- Herbert MARCUSE, *Jednorozměrný člověk. Studie o ideologii rozvinuté industriální společnosti*, Praha: Naše vojsko 1991
- *Konterrevolution und Revolte*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1973
- *Versuch über die Befreiung*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1969
- Yves MICHAUD, *La Crise de l'art contemporain. Utopie, démocratie et comédie*, Paříž: PUF 1997
- Piet MONDRIAN, „Die Neue Gestaltung in der Malerei“, in: Hagen BÄCHLER – Herbert LETSCH *De Stijl. Schriften und Manifeste zu einem theoretischen Konzept ästhetischer Umweltgestaltung*, Lipsko – Výmar: Kiepenheuer 1984, s. 62–147
- Pierre NAVILLE, *La Révolution et les intellectuels*, Paříž: Gallimard 1975
- Dolf CEHLER, „Hinschen, Hinlangen. Für eine Dynamisierung der Theorie der

- Avantgarde, dargestellt an Marcel Duchamps Fountain“, in: W. Martin LÜDKE (ed.), „*Theorie der Avantgarde*“. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1976, s. 143–165
- Julio OLLERO (ed.), *Joan Miró 1893–1993* (kat. výst.), Barcelona: Fundació Joan Miró 1993
- Erica PEDRETTI, *Valerie oder das unerzogene Auge*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1986
- Annelie POHLEN – Marianne STOCKEBRAND – Gerhard STORCK (eds.), *Norbert Prangenberg* (kat. výst.), Krefeld: Museum Haus Lange Krefeld 1984
- Hans PLATSCHEK, *Engel bringt das Gewünschte. Kunst, Neukunst, Kunstmarktkunst*, Stuttgart: Klett-Cotta 1978
- Marcel PROUST, *Hledání ztraceného času, sv. 2. Ve stínu kvetoucích divok, Praha: Odeon 1979*
- Norbert RATH, *Adornos kritische Theorie. Vermittlung und Vermittlungsschwierigkeiten*, Paderborn: Schöningh 1982
- Alain RENAUT, *L'Ère de l'individu. Contribution à une histoire de la subjectivité*, Paříž: Gallimard 1989
- Arthur RIMBAUD, *Sezóna v pekle. Iuminace. Dopisy vidoucího*, Praha: Garamond 2004
- Joachim RITTER, „Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft“, in: *Subjektivität. Sechs Aufsätze*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1974, s. 141–163
- William RUBIN, *Miró in the Collection of the Museum of Modern Art*, New York: MoMA 1963
- (ed.), *Pablo Picasso. A Retrospective* (kat. výst.), New York: MoMA 1980
- „Reflexions on Marcel Duchamp“, in: Joseph MASHECK (ed.), *Marcel Duchamp in Perspective*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall 1975, s. 41–52
- Hans SEDLMAYR, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Frankfurt n. M.: Ullstein 1956
- Heinz SCHAFFER, *Faust zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart: Metzler 1981
- Elke SCHELLENBERG, *Studien zu Jean Cocteau's Funktionsbestimmung von Kunst und Literatur [...]*, disertace, Marburg 1972
- Friedrich SCHILLER, „Listy o estetické výchově“, in: *Výbor z filozofických spisů*, Praha: Svoboda – Libertas 1992, s. 128–228
- Heinze SCHLAFFER, „Einleitung“, in: Jack GOODY – Kathleen GOUGH – Ian WATT, *Entstehung und Folgen der Schriftkultur*, Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1986, s. 7–24
- Stephan SCHMIDT-WULFFEN, *Spielregeln. Tendenzen der Gegenwartskunst*, Kolín n. R.: DuMont 1987
- Manfred SCHNECKENBURGER, „Sie dürfen es ruhig schon knistern hören. Ein Gespräch zwischen Manfred Schneckeburger, Leiter der documenta 8, und Stephan Schmidt-Wulffen“, *Kunstforum*, 1987, č. 88, s. 337
- Uwe M. SCHNEEDE (ed.), *Fernand Léger. Gouachen, Aquarelle, Zeichnungen*, Stuttgart: Hatje 1983

- Jochen SCHULTE-SASSE, „Theory of Modernism versus Theory of the Avant-Garde“, in: Peter BÜRGER, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1984, s. vii–lv
- Antoni TÀPIES, *La Pratique de l'art*, Paříž: Gallimard 1974
- *Retrospektive 1946–1973. Bilder. Objekte und Zeichnungen* (kat. výst.), Berlín: Nationalgalerie 1974
- Viz Caroline TISDALL, *Joseph Beuys*, New York: Solomon R. Guggenheim Museum 1979
- Alain TOURAINE, *La Société post-industrielle*, Paříž: Denoël 1969
- Paul VALÉRY, *Cahiers*, ed. Judith Robinson, sv. 2, Paříž: Gallimard 1974
- *Literární rozmanitosti*, Praha: Odeon 1990
- *Œuvres*, ed. Jean Hytier, Paříž: Gallimard 1957–1960
- Harriett WATTS (ed.), *Antoni Tàpies. Die Bildzeichen und das Buch*, Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek 1988

Summary

Peter Bürger's *Theory of the Avant-Garde* (1974) is an essential contribution to the reflexion of the contradictory tendencies at work within modern art. Bürger characterizes the avant-garde movements of the first half of the twentieth century as an attack on the institution of art, guided by the aim to merge art and life praxis. According to Bürger, this avant-garde intention manifests itself primarily in the form of the production of "inorganic" artworks. Bürger maintains that avant-gardes have failed in their aspirations, yet nonetheless grants them the role of a fundamental break in the development of modern art. In Bürger's view, the avant-gardes' historical importance resides in the fact that they have made recognizable the normative frame of art as an institution and its decisive influence on the social import of artworks. The overarching function of art as an institution in bourgeois society is determined by the principle of autonomy: as art detaches itself from life praxis, it opposes itself to society yet also surrenders its ability to act on it. After avant-gardes, Bürger assumes, aesthetic theory cannot take the autonomy of art for granted, but has to analyse the function each individual artwork performs in bourgeois society precisely by virtue of its autonomy. What made the book famous was its sharp critique of the post-war neo-avant-gardes who according to Bürger institutionalized avant-garde strategies and thereby divested them of their original critical substance.

In this edition we accompany Bürger's most important theoretical work with the translation of essays from his collection *The Aging of Modernism* (2001) which consists mostly of texts concerning visual arts. Essays from this anthology illuminate the theoretical edifice of *Theory of the Avant-Garde* with analyses of partial problems and specific examples from the history of

art. At the same time they complete the overall picture of the fate of modern art with the reflection of art phenomena of the last decades of the twentieth century, as described by the term postmodernity. In the individual articles, Bürger pays close attention to a range of personalities who were pivotal for his aesthetic thought. Besides representatives of critical theory (Theodor W. Adorno, Walter Benjamin), we find there also a number of influential artists from the nineteenth and the twentieth century (Vincent van Gogh, Pablo Picasso, Marcel Duchamp, Joseph Beuys, and others).

Jmenný rejstřík

- Adorno, Theodor, W., 8–10, 12, 13, 17, 18, 21, 23–25, 35, 38, 52, 53–57, 65–69, 72, 77, 84, 85, 88, 91, 93, 98, 113, 114, 117–122, 124, 126, 137, 138, 143–149, 151, 154, 156, 158, 174, 175–189, 191–203, 205, 217, 224, 228, 238, 244–248, 252, 261–263, 274, 288, 289, 298, 301, 305, 308, 309, 311, 314, 320, 321, 324
- Althusser, Louis, 53, 54, 76
- Apollinaire, Guillaume, 243
- Aragon, Louis, 25, 117, 124, 130, 138, 150
- Arvatov, Boris, 87, 94, 111
- Asher, Michael, 34
- Bacon, Francis, 234
- Badiou, Alain, 41
- Bachmann, Ingeborg, 288
- Balzac, Honoré de, 145, 157
- Barthes, Roland, 287, 316, 317, 331
- Baselitz, Georg, 315
- Baudelaire, Charles, 77, 117, 118, 193, 201, 209, 218, 241, 262, 265, 266, 320, 322
- Beaucamp, Eduard, 173, 273, 274
- Beckett, Samuel, 75, 186, 192, 321
- Beckmann, Max, 327–331
- Benjamin, Walter, 10, 36, 40, 56, 85–90, 98, 127–130, 140, 150, 174, 179, 196–199, 201, 208–213, 215, 230, 233, 250, 252, 262, 263, 275, 297, 300, 311, 314, 316, 318–322
- Benn, Gottfried, 117
- Berger, John, 243
- Bernard, Émile, 218, 219, 222, 224, 227,
- Beuys, Joseph, 37, 174, 257, 287, 289–299, 303, 310, 313, 315, 321, 329
- Blanchot, Maurice, 228, 266
- Bloch, Ernst, 57, 137, 138, 184
- Boileau, Nicolas, 75, 241
- Bonnard, Pierre, 307
- Bourdieu, Pierre, 158, 306
- Braque, Georges, 133, 137, 180, 243, 325
- Brâncuși, Constantin, 251
- Bredekamp, Horst, 97
- Brecht, Bertolt, 10, 40, 88, 140, 147–152, 158, 174, 189, 192, 205–209, 262
- Breton, André, 25, 110, 111, 116, 124, 127, 138, 139, 195, 196, 253, 269, 272, 276, 285, 286, 290, 291, 303, 309, 312, 313, 323, 324

- Brodewolf, Jürgen, 174, 230
 Broodthaers, Marcel, 20, 34
 Bubner, Rüdiger, 113
 Buchloh, Benjamin, 36
 Buren, Daniel, 20, 34, 173
 Bürger, Christa, 50, 71, 289
 Cabanne, Pierre, 253–255, 257, 258, 260
 Calvino, Italo, 287
 Casagemas, Carlos, 235
 Cassirer, Ernst, 212
 Cézanne, Paul, 121, 180, 217, 231, 253, 255, 266
 Čiśař, Karel, 40
 Clair, Jean, 273
 Clemente, Francesco, 287, 305
 Clouzot, Henri-Georges, 243
 Cocteau, Jean, 243, 244
 Courths-Mahler, Hedwig, 177
 Cucchi, Enzo, 287
 Cuixart i Tàpies, Modest, 283
 Ďagilev, Sergej, 243
 Delacroix, Eugène, 218, 228
 Derrida, Jacques, 301, 316
 Descartes, René, 234, 287
 Dickie, George, 21
 Diderot, Denis, 184
 Dilthey, Wilhelm, 63
 Dubuffet, Jean, 274
 Duchamp, Marcel, 17, 32, 74, 109, 110, 114, 136, 196, 229, 247, 250–263, 276, 322
 Duchamp-Villon, Raymond, 253
 Durkheim, Émile, 192
 Duve, Thierry de, 253, 258
 Eagleton, Terry, 37
 Eichendorff, Joseph von, 65–67
 Ejzenštejn, Sergej, 136
 Éluard, Paul
 Enzensberger, Hans Magnus, 150, 314
 Ernst, Max, 178
 Flaubert, Gustave, 145, 219, 241, 309
 Foster, Hal, 17, 29, 34
 Foucault, Michel, 228, 301, 331
 Freud, Sigmund, 29, 70, 192, 275
 Friedrich, Caspar David, 330
 Friedrich, Hugo, 117
 Fuchs, Eduard, 250
 Gadamer, Hans-Georg, 62, 63
 Gaudí, Antoni, 266
 Gauguin, Paul, 222, 224, 227, 325
 Gautier, Théophile, 15
 Gehlen, Arnold, 90, 305
 George, Stefan, 201
 Gerz, Jochen, 313
 Gide, André, 244
 Gleizes, Albert, 254
 Godé-Darel, Valentine, 230, 231, 236–238
 Goebel, Gerhard, 157
 Goethe, Johann Wolfgang von, 145, 203, 211–213, 240, 250, 291, 318
 Gogh, Vincent van, 217–228
 Gogh, Theo van, 219
 Goncourtové, Edmond de a Jules de, 298
 Green, Christopher, 268
 Greenberg, Clement, 8, 16, 18, 252, 253
 Gris, Juan, 180, 243
 Guevara, Ernesto Che, 183
 Haacke, Hans, 20
 Habermas, Jürgen, 12, 21, 23, 35, 57, 60, 62, 82–84, 105, 205, 209, 262, 301, 302
 Hals, Frans, 219
 Hauser, Arnold, 96, 99
 Hauser, Michael, 37, 85
 Hausmann, Raoul, 136, 140, 240, 291
 Heartfield, John, 134–136
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 12, 19, 30, 52, 54, 57, 58, 63, 64, 83, 106, 107, 144, 145, 152–154, 188, 189, 204, 212, 234, 251, 264, 288, 318, 321
 Hilsing, Werner, 179, 186
 Hindemith, Paul, 178
 Hinz, Berthold, 94

Hitler,
 Hodk,
 Hofma,
 Hohen,
 Hölder,
 Horatiu,
 100
 Horkhe,
 Hugo,
 Humbol,
 Huysm,
 Chavan,
 Chirico,
 Courbe,
 Ingres,
 242, 2
 Iseli, R,
 Jameson,
 Jauß, H,
 Johnson,
 Joyce, J,
 Kafka, F,
 Kahnwe,
 Kandins,
 Kant, Im,
 131, 1
 264, 2
 Kaprow,
 Kliche,
 Klopfa,
 Köhler,
 Krauss,
 Krauss,
 Kreft, J,
 Kröger,
 Lacis, A,
 La Fayette,
 Lautréan,
 Léger, F,
 Leiris, M,
 Lessing,
 Lhermit

- Hitler, Adolf, 135
 Hodler, Ferdinand, 230–239
 Hofmannsthal, Hugo von, 84, 85, 244
 Hohendahl, Peter Uwe, 10
 Hölderlin, Friedrich, 228
 Horatius (Quintus Horatius Flaccus), 100
 Horkheimer, Max, 13, 98, 146, 320
 Hugo, Victor, 194
 Humboldt, Wilhelm von, 318
 Huysmans, Joris Karl, 219
 Chavannes, Pierre Puvis de, 218
 Chirico, Giorgio de, 177
 Courbet, Gustave, 15, 257
 Ingres, Jean Auguste Dominique, 177, 242, 243, 246, 248, 255
 Iseli, Rolf, 174, 230
 Jameson, Fredric, 37
 Jauß, Hans Robert, 118, 191
 Johnson, Uwe, 287
 Joyce, James, 186, 192, 200, 321
 Kafka, Franz, 186, 192, 321
 Kahnweiler, Daniel-Henry, 253
 Kandinskij, Vasilij, 238, 325
 Kant, Immanuel, 21, 83, 99–102, 113, 131, 154, 158, 194, 196, 213, 220, 229, 264, 268, 269
 Kaprow, Allan, 34
 Kliche, Dieter, 191
 Klopheus, Ute, 294, 295
 Köhler, Erich, 123, 124, 247
 Krauss, Rosalind, 16
 Krauss, Werner, 95, 247
 Kreft, Jürgen, 157
 Kröger, Klaus, 174, 302
 Lacis, Asja, 127
 La Fayette, paní de, 244
 Lautréamont, Comte de, 196
 Léger, Fernand, 251, 253
 Leiris, Michel, 271
 Lessing, Gotthold Ephraim, 79
 Lhermitte, Léon, 218
 Lindner, Burkhardt, 55, 159, 160
 Ludvík XIV., 105, 317
 Lukács, Georg (György), 10, 52–57, 65–69, 127, 131, 143, 144–149, 154, 157, 180, 185, 200, 203, 219, 273, 288
 Lyotard, Jean-François, 175, 301
 Magritte, René, 25, 122, 123, 241, 259, 305, 308
 Mahler, Gustav, 183, 245
 Makart, Hans, 298
 Malevič, Kazimir, 238, 255
 Mallarmé, Stéphane, 83, 85, 194, 196, 275, 276, 290, 301, 320, 322
 Mann, Thomas, 202
 Marcuse, Herbert, 13, 23, 69, 70, 107, 108, 276, 300, 326
 Mariani, Carlo Maria, 240, 241
 Marx, Karel, 23, 53, 54, 57, 63–69, 73, 74, 77–80, 83, 87–89, 104, 247, 260, 318
 Mattheuer, Wolfgang, 274
 Metken, Günter, 173
 Metzinger, Jean, 254
 Michel, Karl Markus, 191
 Millet, Jean-François, 218, 222, 228
 Miró, Joan, 174, 264–272, 278
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin), 75
 Mondrian, Piet, 238, 241, 242, 325
 Monticelli, Adolphe, 217
 Müller, Gertrud, 231–233
 Müller, kancléř von, 250
 Müller, Michael, 95
 Munch, Edvard, 215, 235
 Murphy, Richard, 26
 Naville, Pierre, 289
 Nietzsche, Friedrich, 228, 246, 298, 327
 Osborne, Peter, 39, 42
 Owens, Craig, 36
 Palermo, Blinky, 287
 Pascal, Blaise, 298
 Paulsen, Renate, 174, 309
 Pedretti, Erica, 236,

- Picasso, Olga, 235, 243
 Picasso, Pablo, 25, 132–134, 136,
 177–180, 189, 235, 240, 242–248, 253,
 255, 259, 273, 325
 Platschek, Hans, 259
 Poggioli, Renato, 16, 17, 25
 Pollock, Jackson, 235
 Ponç i Bonet, Joan, 283
 Pozzi, Catherina, 324
 Prangenberg, Norbert, 303
 Proust, Marcel, 186, 192, 213, 214, 219,
 238, 321
 Racine, Jean, 317
 Radermacher, Norbert, 309
 Radiguet, Raymond, 244
 Rancière, Jacques, 42
 Ranke, Leopold von, 72
 Rauschenberg, Robert, 34, 250
 Renault, Alain, 287
 Richter, Gerhard, 186, 235, 327, 329–331
 Rimbaud, Arthur, 15, 117, 124, 196, 223,
 224, 226, 258, 260, 298, 319
 Ritter, Joachim, 326
 Robbe-Grillet, Alain, 308, 312
 Rockhill, Gabriel, 14, 19, 20, 28, 32, 41
 Rodrigues, Olinde, 15
 Rothko, Mark, 235
 Rouline, Augustine, 220
 Saatchi, Charles, 298
 Saint-Simon, Henri de, 15, 16
 Sartre, Jean-Paul, 157, 158, 243, 301, 316
 Savonarola, Girolamo, 97
 Saussure, Ferdinand de, 304
 Sanders, Hans, 156, 157
 Sedlmayr, Hans, 257, 273, 305
 Seurat, Georges, 217
 Scheible, Hartmut, 191
 Schellenberg, Elke, 243
 Schiller, Friedrich, 21, 52, 83, 99,
 102–104, 158–160, 195, 212, 213, 290,
 316, 317,
 Schmidt-Wulffen, Stephan, 305
 Schneckeburger, Manfred, 309
 Schönberg, Arnold, 177, 179, 183, 186,
 192, 196, 245, 324
 Schulte-Sasse, Jochen, 16, 28
 Schumacher, Emil, 302
 Schwitters, Kurt, 136
 Schwontkowski, Norbert, 174, 214, 215,
 315
 Signac, Paul, 15
 Smith, Adam, 74
 Sollers, Philippe, 312
 Spies, Werner, 325
 Stendhal (Marie-Henri Beyle), 145, 157
 Stravinskij, Igor Fjodorovič, 177–180,
 184, 189, 200, 201, 245–248
 Szondi, Peter, 152
 Šklovskij, Viktor, 76
 Tannert, Volker, 235, 306
 Tàpies, Antoni, 174, 209, 273–285,
 Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm,
 240, 242
 Tobey, Mark, 235
 Tournier, Michel, 304
 Trabuc, 221, 222
 Tretjakov, Sergej, 111
 Tübke, Werner, 274
 Tzara, Tristan, 110, 123, 276
 Valéry, Paul, 85, 90, 109, 119, 124, 177,
 180, 185, 193–195, 213, 236, 244–246,
 253, 272, 298, 308, 322–324
 Villon, Jacques, 253
 Viola, Bill, 174
 Vollard, Ambroise, 243
 Voltaire (François-Marie Arouet), 83,
 149
 Wagner, Richard, 197, 199, 245, 246, 262
 Wagner, Thomas, 174
 Warholl, Andy, 120, 121, 309
 Warsza, Joanna, 40
 Weber, Max, 21, 68, 182, 192
 Webber, Anton, 182
 Weiss, Peter, 183, 188, 192, 287

Wilde, Oscar, 16
Winckelmann, Johann Joachim, 177
Winckler, Lutz, 96
Zemlinsky, Alexander von, 183
Zola, Émile, 145, 158, 218–220, 322
Zuidervaart, Lambert, 38, 39
Žižek, Slavoj, 37
Żmijewski, Artur, 40

Peter Bürger

Teorie avantgardy

Stárnutí moderny

Stati o výtvarném umění

5. svazek Edice VVP AVU

Z německých originálů *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1974),

„Einleitung. Theorie der Avantgarde und Theorie der Literatur“ (in: *Vermittlung – Rezeption – Funktion. Ästhetische Theorie und Methodologie der Literaturwissenschaft*, Frankfurt

n. M.: Suhrkamp 1979, s. 9–17) a „Hermeneutik – Ideologiekritik – Funktionsanalyse.

Vorüberlegungen zu einer kritischen Literaturwissenschaft“ (in: *Vermittlung – Rezeption – Funktion*, s. 147–159) přeložil a předmluvu napsal Václav Magid

Z německého originálu *Das Altern der Moderne. Schriften zur bildenden Kunst*

(Frankfurt n. M.: Suhrkamp) přeložili Tomáš Dimter a Martin Pokorný

I přes vyvinuté úsilí se nám nepodařilo kontaktovat držitele práv na všechny reprodukované obrazové materiály. Vydavatel je proto prosí, aby se mu sami ozvali.

Odborný recenzent Karel Císař

Odborná revize Václav Magid (*Stárnutí moderny*) a Jakub Stejskal (*Teorie avantgardy*)

Jazyková redakce Vladimíra Krejčíková

Překlad anglického resumé Olga Peková

Grafická úprava a sazba Jan Šerých

Vydala Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, Praha 2015

Tisk PBtisk s. r. o., Příbram

Vydání první

Náklad 600 výtisků



Teorie avantgardy (1974) Petera Bürgera je jedním z nejvýznamnějších příspěvků k reflexi rozporuplných tendencí působících v rámci moderního umění. Bürger charakterizuje avantgardní hnutí první poloviny dvacátého století jako útok na instituci umění, vedený cílem sloučit umění s životní praxí. Tato avantgardní intence se podle Bürgera projevuje zejména v podobě produkce tzv. „neorganických“ uměleckých děl. Bürger konstatuje, že avantgardy ve svých záměrech ztroskotaly, přesto jim ale přisuzuje roli zásadního zlomu ve vývoji moderního umění. Historický význam avantgardy tkví podle Bürgera v tom, že umožnila rozpoznat rozhodující vliv normativního rámce instituce umění na společenský účinek uměleckých děl. Převládající funkce, kterou tato instituce plní v buržoazní společnosti, je dána principem autonomie: tím, že se umění vyděluje z životní praxe, staví se sice do opozice ke společnosti, ale současně se vzdává možnosti na ni působit. Bürger se domnívá, že po avantgardách už estetická teorie nemůže brát autonomii umění jako samozřejmost, nýbrž musí analyzovat funkci, kterou jednotlivá umělecká díla plní v rámci buržoazní společnosti právě v důsledku své autonomie. Knihu proslavila mimo jiné ostrá kritika poválečných neoavantgard, které podle Bürgera institucionalizují avantgardní strategie a tím je připravují o původní kritický obsah.

V tomto vydání doplňujeme Bürgerův nejvýznamnější teoretický spis překladem výboru *Státní moderny* (2001), který zahrnuje převážně texty týkající se výtvarného umění. Staté z tohoto výboru ilustrují myšlenkovou konstrukci *Teorie avantgardy* analýzami dílčích problémů a konkrétními příklady z dějin umění. Zároveň doplňují celkový obraz osudu moderního umění o reflexi uměleckých fenoménů posledních dekád dvacátého století, označovaných pojmem postmoderny. V jednotlivých článcích se Bürger podrobně věnuje řadě osobností, jež jsou klíčové pro jeho estetické myšlení. Vedle představitelů kritické teorie (Theodor W. Adorno, Walter Benjamin) zde najdeme také řadu významných výtvarných umělců devatenáctého a dvacátého století (Vincent van Gogh, Pablo Picasso, Marcel Duchamp, Joseph Beuys a další).

Peter Bürger (1936) je emeritním profesorem na Brémské univerzitě, kde působil v letech 1971–1998 jako specialista na francouzskou literaturu. Z jeho rozsáhlé badatelské a publikační činnosti lze vedle knih zahrnutých do tohoto vydání dále zmínit práce *Der französische Surrealismus* (Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1971), *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik* (Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1983), *Prosa der Moderne* (Frankfurt n. M.: Suhrkamp 1988), *Ursprung des postmodernen Denkens* (Frankfurt n. M.: Suhrkamp 2000), *Nach der Avantgarde* (Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2014).

ISBN 978-80-87108-59-8



9 788087 108598

Ti, kdo se i tak v-
z debat o teo-
k věci, k textu. T-
charakterizuje mo-
Dilema literární-
Abstraktní stavb-
interpretace. Pro-
rozehrajeme teo-
kritika, která si e-
řečí a reflektující
zapotřebí kritéria
Může nám prosp-
co by mohla zna-
vyvolala moje Te-
očekávání, která
učinit teoretickou
kritika je s to vyt-
co kritizuje. To j-
vědecko-logické
literární teorii ne-
samozřejmě, jak
Také literární tes-
odkazovat na její
interpretaci, ale s-
si kladou nárok
teorii nějaké pře-
není dějinami ro-
evropských avan-
Sociologové a fil-
společnost přitos-
Touha oddělit po-
sice zcela pocho-
zavádějí se tu oz-
zformuluje, nato
společenské zm-
označení. Nepoc-
devatenáctého st-
technické a soci-
zůstal stejný: so-
nadhodnoty. Ne-
do hospodářské
reprodukce – ste-
mohly západov-
zcela dostatečně
procesu prom-
unáhlené jako pi-
Uvedené nedost-
i diskuse o post-
postřehů ukvape
pouze abstraktní
Navzdory této ol-
dá sotva popřít,
vrstev, které jsou
nositelkami vyso-
zmiňme kladný j-
podstatně kritič-
ztuhlé dichotomi-
stály nesmiřiteln-
dvacátých let (na
či návrat k tradič-