

Projekty

Kritika pojmu estetické zkušenosti v druhé polovině 20. století
(s předchůdnou poznámkou o vztahu estetiky a filmových studií)

Hlavním tématem tohoto čísla *Illuminace* je *Filmový divák a jeho (estetický) prožitek*. Za volbou tohoto tématu stojí, jak se domnívám, reflexe poněkud zvláštního rysu situace, v níž se nachází (nejen) filmová teorie.¹⁾ Zvláštnost této situace je v několika ohledech dobře vyjádřena závorkou, v níž se nachází přívlastek *estetický*. Aníž by bylo třeba tuto reflexi jakkoli doplňovat, (I.) pokusím se svou představu o těchto ohledech krátce rozvést a naznačit, jak souvisejí s prezentovaným projektem disertační práce. (II.) Samotný projekt poté shrnu ve třech bodech, které zároveň ukazují její strukturu. V čem tedy spočívá ona situace a v čem její zvláštní rys:

I. Estetika, filmová věda a filmová studia

V posledních desetiletích lze sledovat, jak se pole filmové vědy rozrůstá různými směry. Oba dřívější základní a sjednocující přístupy – historický a teoretický – se vzájemně prolínají a stávají se pouze součástí stále členitějšího terénu *filmových studií*.²⁾ V tomto ohledu bychom mohli parafrázovat jednu ze shrnujících poznámek W. J. T. Mitchella a říci, že to, co se děje na půdě filmové teorie, je pouze symptomem posunu na širším poli našeho vědění, jež bylo v posledních dvou staletích (podle Mitchellových slov) okupováno aliancí estetiky a dějin umění.³⁾ Toto tradiční spojení si mělo navzájem rozdělit kompetence a ve svých „nejexpanzivnějších manifestacích“ zaujmout rozhodující pozice v rámci toho, co lze vypovědět o vizuální zkušenosti na straně jedné a o dějinách obrazů či jiných vizuálních forem na straně druhé.⁴⁾ Pro nás asi nejsrozumitelnějším výkladem teze o tomto spojení bude, že estetická percepce (recepce nebo obecněji prožitek) jako typ percepční aktivity vymezené v protikladu k ostatním typům (praktické, teoretické aj.), jinými slovy percepční aktivity nesledující jiný účel než sebe samu, uděluje určitým objektům (zde obrazům vizuálních umění) specifický typ funkce a hodnoty, který dominuje všem ostatním potenciálním funkcím a hodnotám příslušných, tj. uměleckých objektů. Tyto objekty pak recipročně slouží jako privilegované „příležitosti“ k pěstování a rozvíjení tohoto typu percepce. Důležité a z tohoto hlediska problematické je to, že v rámci této komplementarity by se měla manifestovat povaha (např. vizuální) zkušenosti jako takové, neznečištěné žádným vnějším, partikulárním a tedy kontextuálně vázaným účelem nebo zájmem.

Ponechme tuto ilustraci prozatím bez připomínek a ptejme se, co se změnilo, že toto tradiční rozvržení vědních disciplín pozbylo na přesvědčivosti. Za prvé by to měla být proměna samotné

-
- 1) Vlastimil Z u s k a, *Filmový divák a jeho (estetický) prožitek* [Call for Papers]. *Illuminace* 18, 2006, č. 4, s. 191.
 - 2) Tento přechod od jedné *teorie* či vědy k mnoha *studiím* není samozřejmě jen kosmetickou úpravou a má, jak uvidíme dále, poměrně významné důsledky.
 - 3) W. J. T. M i t c h e l l, Showing Seeing: A Critique of Visual Culture. *Journal of Visual Culture* 1, 2002, č. 1, s. 167.
 - 4) Tamtéž.

zkušenosti či „obecné senzibility“, související mj. se vznikem „nových médií“, vzhledem k nimž se nástroje tradičních teorií mnohým jeví zastaralé. Právě z tohoto důvodu vkládá W. J. T. Mitchell sám sobě jako hypotetickému „reprezentantu filmových studií“ do úst otázku: „Proč je disciplína, která se věnuje nejvýznamnějším novým uměleckým formám dvacátého století, tak často marginalizována ve prospěch oborů, jež pocházejí z osmnáctého a devatenáctého století?“⁵⁾ Za druhé, jestliže se podle uvedeného nárysu měla estetika tradičně věnovat prožitku či zkušenosti a dějiny umění zase studiu umělců, jejich výtvorů, uměleckých stylů, uměleckých institucí atd., pak se mezi těmito dvěma póly v průběhu minulého století vynořila dříve nereflektovaná oblast nejruznějších „prostředkujících“ článků. To, co se dříve zdálo transparentní, najednou vyvstává v podobě nejruznějších variant diskursivity, jednou z nichž se stává i „vizualita“ jako souhrn sociální či kulturní determinace viditelného.

Tento pohyb s sebou přináší řadu nesporně významných modelů čerpajících z jednotlivých výzkumů sémiologických a sémiotických studií, kognitivních věd, psychoanalytických zkoumání, sociologických analýz filmového diváctví, zkoumání proměn technologie filmové produkce atd.⁶⁾ Osvozením se od přímé vazby k subjektivní zkušenosti na straně jedné a k objektivnímu označovanému na straně druhé ukazují tyto přístupy, jak naivní je představa, podle níž je to první i to druhé nezávislé na jazyku či jiných znakových systémech. Zkušenost subjektu (v našem případě filmového diváka) se ukazuje skrz naskrz prostředkována různými jazykovými systémy, ideologiemi, mody reprezentace atd., a stává se tak přes svou zdánlivou autonomii spíše jejich produktem. Co bylo dříve prvotní, stává se odvozené a naopak. Tyto skutečnosti vyvolávají na „starou alianci“ pochopitelně značný tlak, jenž je z Mitchellovy pozice (v tomto případě reálného) „reprezentanta vizuálních studií“ prezentován jako vrážení klínu do teritoria vymezeného tímto spojenectvím. Reakcí má být obranný manévř podobný sevření kleští, jímž se estetika a dějiny umění údajně snaží tento klín opět vytěsnit.⁷⁾

Klíčovou otázkou se tedy zdá být, jak tuto napjatou situaci řešit. Jsme-li navíc reprezentanty estetiky coby „pole, jež pochází z osmnáctého a devatenáctého století“, je třeba se ptát, zda vůbec můžeme k tomuto řešení nějak přispět. Prvním, poměrně častým způsobem řešení je ponechat věci tak, jak jsou, tzn. pouze připojit k tradičním disciplínám ty nové. Tento přístup příliš velkou explanační sílu nenabízí, neboť dříve či později narazí na vnitřní rozpory obsažené v nerevidovaném sloučení tradičních a „nových“ koncepcí. Konceptuální aparát estetiky se v takových shrnujících pokusech objevuje spíše ze zvyku a z neochoty či obavy se jím zabývat.⁸⁾ Druhou cestou řešení je odstavit tradiční disciplíny a jejich pojmy do „muzea idejí“, a to ve světle narůstajícího objemu evidence, potvrzující neudržitelnost některých verzí těchto pojmů. Tato cesta nabývá dvou podob: za prvé, konceptuální aparát estetiky svou úlohu splnil, dnes je však již nepoužitelný, neboť neodpovídá potřebám současné situace (viz výše); nebo za druhé, svou úlohu plní nadále, ovšem v negativním smyslu, neboť nám vnucuje představu o jakési čisté modalitě vnímání, čímž zakrývá pravdu o jeho sociálním a kulturním prostředkování (viz níže). Třetí a nejspolehlivější cestou je zkoumání nevyužitých či potlačených potencialit tradičních pojmů vzhledem k novým skutečnostem a případný pokus o jejich rekonstrukci.

5) W. J. T. Mitchell, c. d., s. 166–167. Zmíněnou disciplínou jsou zde sice míněna *vizuální studia*, jejich vztah ke zmíněným dvěma tradičním disciplínám by měl ovšem být totožný jako u studií *filmových*. Ta jsou totiž přinejmenším podle Mitchella jako součást vizuálních studií jedním z hlavních důvodů tlaku na rekonfiguraci tradičního rozvržení příslušných vědních oborů.

6) Srov. V. Zuská, c. d., s. 191.

7) W. J. T. Mitchell, c. d. 167.

8) Srov. V. Zuská, c. d., s. 191.

Ať už se ale vydáme kteroukoli z těchto cest, vyřazujeme (jak mohou napovídat závorky v názvu tohoto čísla) přívlastek *estetický* ze souvislostí, v nichž je drtivou většinou běžné i odborné veřejnosti chápán, a (snad kromě prvního způsobu) zkoušíme, zda nám pojmy jím vymezené mohou pomoci dané situaci porozumět.

Ponecháme-li první způsob řešení problému stranou (tento přístup v zásadě žádným řešením není), co lze ve stručnosti říci o zbývajících dvou? Co se týče první varianty druhého způsobu řešení, opírající se o námitku, podle níž je konceptuální aparát estetiky vzhledem k rozvoji „nových uměleckých forem“ zastaralý, pak sama o sobě neobstojí. Komplexnější situace samozřejmě vyžaduje komplexnější rejstřík přístupů a způsobů jejího uchopení, avšak právě v *uchopení* situace spočívá hlavní problém. Klíčové pojmy estetiky skutečně nevznikaly v prostředí rozvoje nových médií, relevantní diskvalifikací však může být až neschopnost hlavních estetických pojmů uspořádat stále se měnící pole faktů, nikoli samotný poukaz na tuto proměnu. Rozrušování, a tedy i otevírání hranic tradičních oborů, jež může v posledku vést, jak upozorňuje Mitchell,⁹⁾ k jejich rozpuštění v nových vědních konfiguracích s velmi nezřetelnými hranicemi, neruší, nýbrž zvyšuje potřebu korigovatelných modelů pro uspořádání vztahů mezi výsledky vzájemně nespojitých analýz. Akademické označení původu takového modelu je pak zjevně záležitostí druhotná.

Pokud jde o druhou variantu druhého způsobu řešení, je situace mnohem závažnější, neboť námitky již směřují ke konkrétním estetickým pojmům a k jejich fungování. Zásadní výhrady vycházejí z některých výše zmíněných teorií destruujiících představu o „nevinosti oka“ či o jiné, jazykem a ostatními znakovými režimy nedotčené sféře subjektivní zkušenosti. Pro takovou kritiku se zdá být centrální pojem estetického prožitku (a jím zastřešené pojmy estetické percepce, estetického postoje aj.), tradičně vymezený dvěma rysy – svou *bezprostředností* a *nezainteresovaností* – na první pohled ideálním terčem. Fakty předkládané těmito vědními formacemi pak dosvědčují *zprostředkovanost* domněle bezprostředního a skrytou a hlubokou *zainteresovanost* údajně nezainteresovaného. Přes značnou přesvědčivost tohoto způsobu uchopení naší situace je zde obsažen jeden závažný omyl a jedno závažné nebezpečí.

Omyl spočívá v poměrně rozšířené redukci pojmu estetického prožitku na jeho čistě nezainteresovanou, a tedy i zcela bezprostřední podobu (názor, jenž je problematický i v Kantově pojetí estetické soudnosti). Tato redukce izoluje pouze jednu, byť zásadní fázi (či moment) a zcela eliminuje její vazby k předchůdnému a následnému stavu nejrůzněji strukturované, a tedy *prostředkované* zkušenosti. S touto redukcí pak souvisí i zmíněné nebezpečí, které svým způsobem opakuje nedostatky předchozího řešení. Pouhý důraz na sociální či diskursivní podmíněnost naší zkušenosti totiž vede k normativní verzi relativistického paradoxu, jenž činí takovou pozici kognitivně bezcennou.¹⁰⁾ Jestliže máme k dispozici dosti hluboké stopy evidence potvrzující možnost překračování hranic naší vlastní kulturní a sociální podmíněnosti, důvodně se ptáme, jakým způsobem lze tyto dvě oblasti faktů uchopit, nemáme-li zůstat vězet uprostřed neřešitelného sporu dvou vzájemně se vylučujících pozic.¹¹⁾

9) W. J. T. Mitchell, c. d. 167.

10) Radikální varianta takového tvrzení se ukazuje jako vnitřně rozporná, neboť předkládá obecně platné tvrzení, které, aplikujeme-li na něj to, co tvrdí, přestává být obecně platné.

11) Jednu stranu tohoto sporu zaujímají ti, kteří nepřestávají usilovat o jednoznačné stanovení hranice mezi tím, co je v nás přirozené a co kulturní. Druhou stranu pak vehementně hájí ti, pro které hledání takové hranice pozbývá smyslu, neboť to, co je za ní, bude vždy uchopitelné pouze skrze určité kulturní zprostředkování. V důsledku každá z těchto vyhocených pozic zásadním způsobem zpochybňuje tu druhou, přesto se ukazuje nezbytné hledání takového modelu, který zahrne fakty předkládané oběma stranami. Srov. W. J. T. Mitchell, c. d.; nebo Martin J a y, Cultural Relativism and the Visual Turn. *Journal of Visual Culture* 1, 2002, č. 3, s. 267–278.

Tímto se dostáváme ke třetímu způsobu řešení, které spočívá nikoli v zavržení, nýbrž ve zkoumání možností rekonstrukce tradičních pojmů – v tomto případě pojmu estetického prožitku. Tradičním pojetím je zde míněna percepční (či imaginativní) aktivita, která je hodnotná „sama pro sebe“ (*for its own sake*). Podíváme-li se na tento pojem nereduktivním způsobem, nemusí se jevit jako popření faktů o kulturní a sociální determinaci naší zkušenosti, nýbrž jako taková modalita prožitku, v níž reflektujeme sám proces tohoto prostředkování. Z tohoto hlediska si právě v takových chvílích nejlépe uvědomujeme či spíše zakoušíme náš podíl na konstrukci a rekonstrukci toho, co pokládáme za reálné, dané či přirozené a zároveň *bez*-prostředně zakoušíme naši momentální nezávislost na všepronikajících systémech prefigurovaných významů.

Vzhledem k tomu, že uvedené vymezení estetického prožitku podstatným způsobem souvisí s ustanovením estetiky jako takové, nalezneme jeho varianty přes zásadní odlišnosti filozofických východisek ve všech velkých estetických koncepcích 19. a první poloviny 20. století. Kritice, které byl a je tento pojem podrobován přibližně od poloviny minulého století, a naznačeným možností jeho rekonstrukce je pak věnována i samotná disertační práce.

II. Kritika pojmu estetické zkušenosti v druhé polovině 20. století

V druhé polovině 20. století jsme na poli estetické teorie svědky procesu, do něhož je vkládáno mnoho energie a jež by bylo možné označit jako snahu o degradaci významu tzv. *tradičního* vymezení estetická či „estetického“. Toto vymezení se týká rozlišení určitého typu zkušenosti či prožitku, specifičtěji pak určitého typu pole, objektu, postoje atd. Samo rozlišení je co do filozofické formulace stopovatelné ke Kantovu kritickému projektu a v něm obsaženému založení tří hodnotových sfér – poznávací, etické a estetické, s jejich relativní autonomií a jim vlastními principy. Ačkoli je snaha o rekonceptualizaci tohoto rozvrhu vedena různými směry, pohyb „za estetické“ či „anti-estetické“ intence jsou u většiny těchto směrů zřetelné.¹²⁾

Ještě pro filozofické směry spadající převážně do první poloviny 20. století (pragmatismus, fenomenologie, strukturalismus, novokantovství aj.) je estetická zkušenost či prožitek zcela samozřejmou a legitimní součástí našeho vztahu ke světu, která si jako taková zasluhuje důkladné zkoumání. S druhou polovinou 20. století se situace, v níž se sama estetická zkušenost nachází a kterou jako *pojem* reflektuje, výrazně komplikuje. Řada nastupujících filozofických směrů (analytická filozofie, hermeneutika, poststrukturalismus a dekonstrukce) onu dřívější samozřejmost různým způsobem a v různém rozsahu zpochybňuje, – od otevřeného odmítnutí jakéhokoli opodstatnění nejen zkoumání, ale i existence estetické zkušenosti po snahu o její nové pojmové uchopení. S rozvojem dalších rovin zkoumání, jakými jsou například kritická sociologie, rodová studia a feministické teorie, a nakonec i tzv. kulturní a vizuální studia, se kritický arzenál ještě více (i když nikoli zásadním způsobem) rozšiřuje.

Jedním z hlavních či možná jediným explicitně formulovatelným pojítkem těchto kritických diskusí je přes různost teoretických východisek právě odmítání „nezajímavosti“ estetické percepce či estetické zkušenosti a prožitku vůbec. Základní téma, které propojuje na různých rovinách

12) Tuto tendenci lze zaznamenat v obou základních oblastech estetických bádání – v přístupu k umění (či kultuře obecně) i k oblasti přírodních jevů. Zajímavým rozdílem je ovšem to, že zatímco v případě umění je odmítání „estetické esence“ doprovázeno poznámkami o jeho konci či dokonce *smrti*, mluví se ve vztahu k přírodě o *znovuzrození* zájmu o její *estetickou* dimenzi. Je přinejmenším zvláštní, že v prvním případě má demontáž tradičního pojmu estetické teorie paralelu ve ztrátě distinkce – ztrácíme schopnost či potřebu rozlišovat umění a ne-umění (resp. dobré a špatné umění), a v druhém případě je naopak paralelou osvobození estetických hodnot přírody z asimilačního vlivu tradičních koncepcí. Jak tuto disproporci ve dvou privilegovaných oblastech estetické hodnoty vysvětlit?

všechny tři části disertační práce a jehož analýze je věnována první část práce, je otázka po udržitelnosti tradičního pojmu estetické zkušenosti, jenž je založen – abychom použili co nejvolnější formulace – na určité formě percepcce, která nesleduje vnější cíle či účely, ale je aktivitou, která je sama pro sebe cílem.

Druhá část disertační práce sleduje ideu nezainteresovanosti v rámci kritických diskusí 20. století zaměřených přímo na tento pojem; lokalizuje tento pojem v rámci Kantova kritického projektu s jeho předpoklady; a předkládá kritický přehled interpretací těchto míst.

Ačkoli je možné sledovat nikoli povrchní anticipace estetického modu *nezainteresovanosti* až k antickým a středověkým autorům a zároveň nelze opomíjet jeho postupné vynořování v rámci eticko-politických diskusí 17. a 18. století¹³⁾, jeho úplnou artikulaci nalezneme až v první knize *Kritiky soudnosti* Immanuela Kanta. Problematičnost této myšlenky spočívá dílem v její negativní formě, přestože jí není míněn nezáměr jako takový, ale určitá, specifická modalita zájmu. Pohlédneme-li na tento pojem z širší historické perspektivy tzv. kantovského „kopernikánského obratu“ (spojovaného především s první kritikou), v jehož rámci se přesunuje pozornost (nejen) filozofů od zkoumání transcendentně založených vlastností objektu ke zkoumání toho, jak jsou vlastnosti objektů konstituovány ve zkušenosti subjektu, jeví se úloha této ideje pro ustavení specifického pojmu *estetické zkušenosti* skutečně jako klíčová (sám Kant pojem estetická zkušenost či prožitek nepoužívá). Tento typ zájmu se totiž principiálně odlišuje, jak již bylo řečeno, nejen od poznávání věcí, ale i od dalších dvou významných oblastí zájmu (či hodnoty), a to bezprostředního smyslového zájmu na *příjemném* a mravním zájmu na *dobrém* či správném jednání. Definičním rysem estetické zkušenosti se tak stává určité vystoupení z oblastí, v nichž jsme sami určováni naším vztahem k věcem.¹⁴⁾

Druhá část disertační práce by měla směřovat od poukazu ke Kantově pozitivnímu vymezení nezainteresovanosti, obsaženému v založení soudu vkusu jako svobodné hře či „souladné činnosti poznávacích schopností“, k pozitivním interpretacím příslušných partií. Hlavním výtěžkem by nemělo být vyvrácení výše uvedených námitek vůči pojmu estetické nezainteresovanosti, ty jsou často velmi oprávněné, ať už se vztahují přímo ke Kantovi, nebo k pokantovským verzím pojmu. Spíše se jedná o vytvoření plochy, na níž by byla patrná nejen nebezpečí, ke kterým může tradiční pojetí vést, nýbrž i v něm obsažené možnosti jejich překonávání.

Třetí část disertační práce je věnována problému adekvátního modelu hodnocení přírodního krásna (či vznešena). Vychází ze situace, v níž se estetická dimenze přírody, jak v teorii, tak běžném životě ve 20. století nachází a navazuje zkoumáním předpokladů hledaného modelu estetického hodnocení přírody. Prvním krokem je analýza a interpretace průkopnického textu Ronalda W. Hepburna, reflektujícího a analyzujícího neradostné postavení estetických hodnot

13) Srov. Władysław T a t a r k i e w i c z, *Aesthetic Experience: The Early History of the Concept. Dialectics and Humanism* 1, 1973, č. 1, s. 19–30.

14) Vinou těchto izolovaně reflektovaných vymezení se z kantovského založení estetické zkušenosti stává, jak bylo naznačeno výše, mnohostranný terč. Pro mnohé autory anglosaského i kontinentálního původu se tradiční vymezení vyznačuje kvůli vyloučení striktního poznávání vlastností objektu absurdním subjektivismem, pro jiné ústí potlačení smyslové dimenze estetické zkušenosti v neobhajtelný formalismus, a podle dalších vede vyloučení etické zodpovědnosti k estetickému izolacionismu a eskapismu. Ve schopnosti „nezainteresovaného zálibení“ je rovněž viděno filozofické posvěcení kulturního elitismu. Situace se zdá být vážná – Arnold Berleant dokonce tvrdí, že k tomu, abychom vůbec „navrátili umění a estetiku na jeho nedílné místo, jež zaujímá ve většině lidských kultur a po většinu lidské historie“, je třeba stále přezívající estetické dogma nezainteresovanosti opustit. Srov. Arnold B e r l e a n t, *The Persistence of Dogma in Aesthetics. Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52, 1994, č. 2, s. 237–239.

přírody ve 20. století.¹⁵⁾ Na tuto studii odkazuje řada současných představitelů estetického uvažování o přírodě jako na svůj inspirační zdroj. Je proto zajímavé, že R. W. Hepburn (ačkoli představitel anglosaské estetiky) nejen podřizuje, ale i explicitně reflektuje určité tenze, které uvažování o kráse či vznešenosti přírody přináší. Hepburnův text v sobě ještě uchovává jádro sporu, jež by mělo být na širším plánu lokalizováno v první části, a v souvislosti s Kantovou doktrínou estetické soudnosti analyzováno v druhé části disertační práce.

Navazujícími kroky je sledování „pohepburnovského“ hledání modelu estetického hodnocení přírody, který na omezenějším prostoru exemplifikuje centrální problémy, jež jsou obsahem prvních dvou částí disertační práce. Výsledkem celé třetí části by mělo být prokázání využitelnosti tradičního pojetí přinejmenším pro průchodný model estetického hodnocení přírody. Třetí část jako celek by pak mohla být, jak se domnívám, přesvědčivou, i když ne vyčerpávající odpovědí na argumenty, zpochybňující smysluplnost tradičního vymezení či možnost jeho transformace, představené v první a v úvodu druhé části disertační práce.

Ondřej Dadejík

(Vedoucí disertační práce: Prof. PhDr. Vlastimil Zuska, CSc.; Katedra estetiky FF UK v Praze; 7. rok řešení; ondrej.dadejik@ff.cuni.cz)

15) Ronald W. Hepburn, *Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty*. In: B. Williams – A. Montefiore (eds.), *British Analytical Philosophy*. London: Routledge & Kegan Paul 1966, s. 285–310.